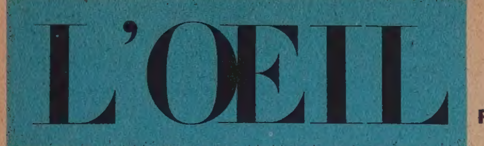
L'ŒIL

200 FRANCS · HUIT PAGES EN COULEURS

REVUE D'ART

TOUS LES ARTS TOUS LES PAYS TOUS LES MOIS · NUMÉRO 1 · 15 JANVIER 1955



REVUE D'ART MENSUELLE NUMÉRO 1 15 JANVIER 1955

Rédaction : 67, rue des Saints-Pères, Paris VIe. Tél. BABylone 11-39 et 28-95.

Direction : Georges et Rosamond Bernier.
Secrétaire générale de la rédaction : Monique Schneider-Maunoury.
Directeur technique : Robert Delpire.
Publicité : Société française de régie : Guy Duverne, directeur,
2, rue du Colonel Driant. CENtral 22-90.

L'Œil est publié par les soins de la Sedo Lausanne S. A., Avenue de la Gare 33.

SOMMAIRE

Nos chroniques

Photographies

Les photographies en noir illustrant ce numéro sont de Routhier : Ecole de Fontainebleau ; Sabine Weiss : Giacometti ; Doisneau : La Grande Parade de Léger ; Walter Hege, Saebens-Worpswede, Reztlaff, Costa, Dr Lamb dans l'ordre, pour la Découverte du Rococo.

Les photographies en couleurs sont de Hinz, page 11 ; Laniepce, page 12 ; Cauvin, page 23 ; Doisneau, pages 24-25 ; Hillenbrandt, pages 37 et 38.

La couverture de ce numéro : F. Léger, détail de la Grande Parade (1er état, 1952)

Notre prochain numéro

Un Cézanne inconnu / Aventures et tribulations du Caravage / Gaudi, architecte visionnaire / Images du jeune Louis XIV / L'œuvre et la vie de Jacques Villon.

Abonnements

Douze numéros : France 2200 fr., Suisse 27 fr. ; 67, rue des Saints-Pères, Paris VIe, tél. BAB. 28-95, R.C. Seine 54 A 14375. Le numéro : France 200 fr., Suisse 2 fr. 50.

Imprimé en Suisse / Imprimeries Réunies S. A., Lausanne (Suisse), Dép. Offset.

« Le but suprême de l'art est la délectation ». Cette phrase de Poussin pourrait être mise en exergue à ce premier numéro de L'ŒIL. Notre objet est de mettre à la portée de tous la délectation artistique dont le champ, depuis Poussin, s'enrichit sans cesse. Tous les domaines de l'art : peinture, sculpture, architecture, arts appliqués, etc., trouveront place dans notre revue.

Avant toute chose, l'art est humain : il est fait par des hommes pour des hommes. Le travail de l'artiste, ses luttes, la direction et le sens de ses recherches, tout ce qui fait la vie secrète de l'art constituent le plus passionnant des romans. Dans chaque numéro de L'ŒIL, on trouvera des révélations accompagnées de documents inédits sur l'existence et l'œuvre d'un créateur. On suivra le développement de sa carrière, on le verra au travail.

Par la voie de l'interview ou du débat, nous donnerons souvent la parole aux acteurs qui ont figuré sur la scène des arts plastiques depuis un demi-siècle, c'est-à-dire au cours d'une des périodes les plus riches de l'histoire de l'art universel. Nous interrogerons aussi les jeunes qui ont la lourde tâche de succéder aux maîtres de cette époque.

L'ŒIL **sera le guide de l'amateur d'art vivant.**

Par la publication d'images et de textes inédits, nous nous attacherons à mieux faire connaître les idées des artistes du passé. Parmi ceux-ci, les plus fameux ne sont pas toujours les mieux compris, les moins connus ne sont pas toujours les moins intéressants. Nous proposerons donc un nouvel examen de certains artistes et de certaines écoles, déjà appréciés, mais figés dans une perspective traditionnelle.

L'ŒIL **sera le guide de l'amateur des arts de toujours.**

Le prodigieux enrichissement du domaine artistique que nous devons au progrès de la technique et des connaissances est un des phénomènes importants de notre temps. Les civilisations, les époques les plus éloignées nous livrent chaque jour leurs trésors. Nous les révélerons à nos lecteurs, qui feront ainsi de passionnants voyages dans le temps et dans l'espace.

L'ŒIL **sera le guide des explorateurs de l'art.**

Il reste d'innombrables merveilles à découvrir le long des chemins familiers. Dans chaque numéro de L'ŒIL, nos lecteurs trouveront des renseignements qui leur permettront de renouveler leurs expéditions de week-end et de vacances.

L'ŒIL **sera le guide du touriste soucieux d'art.**

Quels que soient ses moyens, l'amateur est toujours plus ou moins collectionneur. Chaque numéro lui apportera des informations objectives sur la cote internationale des œuvres d'art, des objets de collection, des meubles, des livres rares, etc...

L'ŒIL **sera le guide du chercheur et du curieux.**

La vie quotidienne de l'art aura sa place dans notre revue : nos lecteurs trouveront un calendrier des expositions dans le monde entier, des comptes rendus de livres et de revues et des informations exclusives sur les projets des artistes, des musées, des galeries, des organisateurs de ventes publiques.

Par son objet même, cette revue a un caractère international. Nous ferons appel, pour sa rédaction, au concours de spécialistes, d'écrivains et d'artistes de tous les pays.

Véritable revue d'art mais revue vivante, L'ŒIL, tant par sa présentation que par sa qualité, sera la revue de l'amateur d'art de ce temps.



L'énigmatique Ecole de Fontainebleau

PAR CHARLES TERRASSE

Conservateur au Musée de Fontainebleau

L'Ecole de Fontainebleau suscite, depuis déjà quelques années, un intérêt qui ne fait que grandir. On lui a consacré d'importantes études. On a organisé à Naples, en 1952, une vaste exposition qui a montré la diffusion qu'elle a eue hors de France. Mais elle est, au vrai, beaucoup plus célèbre que bien connue. Renommée aussi ancienne que l'Ecole elle-même : déjà, au XVIe siècle, les artistes qui ne pouvaient aller en Italie allaient à Fontainebleau, « nouvelle Rome ». Puis les œuvres mêmes disparurent, au cours d'agrandissement du château ou sous l'action des restaurateurs. Elle ne vécut plus que dans une sorte de légende. Elle vivait cependant, par les principes qu'elle avait posés, par les modèles qu'elle avait créés et dont des générations d'artistes s'inspiraient. Et c'est ainsi qu'on a pu dire que l'Ecole était à l'origine de l'art du XVIIIe siècle, et que, durant trois siècles, l'esthétique des formes est restée primaticienne.

On avait presque oublié que les artistes de l'Ecole n'avaient pas seulement réalisé à Fontainebleau un décor neuf, mais qu'ils avaient peint des tableaux de chevalet, qu'ils avaient exécuté des statues sans nombre. Et l'on s'essaie aujourd'hui à reconnaître ces témoins épars, à les étudier, à reconstituer enfin l'histoire de l'Ecole, ce qu'elle fut dans ses caractères, ses principes et son esprit.

Ce n'est pas une tâche aisée. L'art du XVIe siècle nous est moins bien connu, en général, que l'art du moyen âge. Beaucoup d'énigmes ne sont pas encore résolues. La plupart des œuvres de l'Ecole sont anonymes, même les plus belles ; et je ne prends pour exemple que la *Diane au Cerf* du Louvre. Il n'y a pas longtemps qu'on sait que deux artistes, le père et le fils, avaient porté le nom de Jean Cousin.

Que représente aujourd'hui pour nous l'expression d'Ecole de Fontainebleau ? Un groupe d'artistes qui travaillèrent en commun dans le château, une forme d'art, aussi une ambiance spirituelle.

Rien n'est mieux connu que l'origine de l'Ecole, ainsi que ses premières manifestations. François Ier, depuis longtemps, avait la pensée d'instaurer un art nouveau en son royaume. Il avait appelé, tout au début de son règne, Léonard de Vinci, Andrea del Sarto, des artistes isolés. Vers 1530, le roi avait 35 ans. Il voulait avoir une maison à lui, un « chez soi ». Fontainebleau, entre ses divers châteaux, répondait seul à son désir. Au milieu d'une forêt immense, beau terrain de chasse, c'était un petit manoir gothique très ancien, situé au bord d'un étang dans lequel se reflétaient ses tours. Il en entreprit la reconstruction sur un plan très vaste. Et, réalisant la pensée qu'il avait depuis toujours, il fit de cette maison un véritable foyer artistique — et littéraire. On le voit, au cours de vingt années, y placer ses collections, son trésor d'orfèvrerie, ses livres : « Tout ce que le roi pouvoit recouvrer d'excellent, dit un contemporain, c'estoit pour son Fontainebleau. » On l'y voit installer un atelier de gravure pour faire connaître au-dehors ce qui était là rassemblé d'antique, ce qui naissait de moderne. Fontainebleau est plus qu'un château, c'est une pensée.

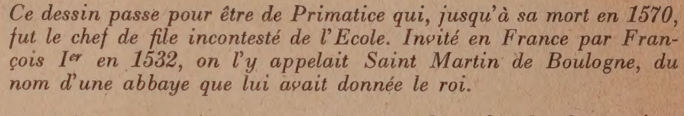
Ce château fut d'architecture simple et ample, comme l'exige le grès rude dont il est bâti. Mais le roi voulut, pour les appartements, un somptueux décor. Or, s'il y avait en France d'admirables maîtres, c'étaient des peintres de portraits comme Jean Clouet, des enlumineurs comme Jean Bourdichon, c'étaient des peintres verriers comme les Pinaigrier de Paris ou les Leprince de Beauvais. Il appela des artistes d'Italie, peintres, sculpteurs, stucateurs, menuisiers, et aussi de Flandre et de France, et les plaça sous l'autorité de deux Italiens, Rosso et Primatice.

J.B. Rosso, qui arriva en 1531, était Florentin. C'était un homme de l'âge du roi, grand, roux comme l'indiquait son nom, grave, bon musicien, lettré. Il avait travaillé avec Michel-Ange. Francesco Primaticcio, de Bologne — Primatice — arriva un an plus tard. Il n'avait que vingt-huit ans. Il avait été un disciple de Jules Romain, il avait avec lui travaillé à la décoration du palais de Té à Mantoue. Or, la destinée des deux maîtres allait être très différente. Rosso, le premier arrivé et le plus considéré des deux, devait disparaître dix ans plus tard, en 1541 ; Primatice ne terminera sa carrière qu'en 1570, chargé de biens et d'honneurs.

Rosso et Primatice eurent chacun leur équipe de peintres et de sculpteurs, dont les comptes royaux nous ont conservé les noms. A ces exécutants, ils fournirent projets et esquisses. Tous deux furent assurément de grands laborieux. L'œuvre de Rosso fut, presque uniquement, la décoration de la galerie qui reliait le donjon à la grande cour carrée, de cette galerie si connue sous le nom de galerie de François Ier. L'œuvre

nus et Vulcain. Huile sur bois, 60,5 × 43. Document Wildenstein Inc°.

Les artistes de l'Ecole de Fontainebleau ont laissé d'innombrables dessins, souvent d'une grande beauté. Leur attribution précise est toujours difficile. Comme tous ceux que nous reproduisons, ce dessin appartient au Louvre et est inédit. ▼



▲ *Ce dessin passe pour être de Primatice qui, jusqu'à sa mort en 1570, fut le chef de file incontesté de l'Ecole. Invité en France par François Ier en 1532, on l'y appelait Saint Martin de Boulogne, du nom d'une abbaye que lui avait donnée le roi.*



de Primatice, évidemment plus étendue, fut la décoration des chambres du roi, de la reine, de la duchesse d'Etampes, puis, sous le règne d'Henri II, de la salle de bal, d'une longue galerie qu'abritait l'aile sud de la cour du Cheval Blanc, dite Galerie d'Ulysse parce qu'on y voyait racontée l'histoire du roi d'Ithaque. De tout ce vaste ensemble, que reste-t-il ? Seulement la galerie de François Ier, la salle de bal, la chambre de Mme d'Etampes. Le reste ne nous est connu que par des dessins et des estampes.

Rosso, dans les comptes, est désigné « conducteur des ouvrages de stucq et de peinture » de la galerie du roi. Des peintures à fresque entourées d'un décor sculpté, tel est le mode d'ornementation qu'il employa. On l'avait découvert à Rome, aux thermes de Titus. Raphaël, au Vatican, puis Jules Romain à Mantoue, s'en étaient inspirés. Mais l'originalité du style de Fontainebleau tient beaucoup à l'ampleur même donnée à la sculpture. Ces stucs sont en effet des ouvrages qui tiennent autant de l'art du statuaire que de celui de l'ornemaniste. Le long de la galerie, au-dessous de ces peintures et de ces sculptures, le menuisier-sculpteur Francisque Scibec de Carpi disposa un lambris aux armes et devise du roi.

Les peintures sont des allégories qui se rapportent au roi, aux événements de son règne, dont le sens était déjà perdu au temps de Louis XIII. Une singulière érudition s'affirme dans leur choix.

Les stucs ont été peu étudiés encore. Ce sont des figures et des reliefs très variés. On y voit des scènes antiques et des jeux d'enfants d'une ingénuité libre, du romain et du gaulois, et aussi de la morale en image. Tout cela forme un répertoire de scènes et de personnages d'une inépuisable



Au bas de ce dessin, on lit le nom de Primatice. Son attribution n'en est pas pour cela plus valable. La représentation très libre du nu féminin s'accompagne ici, selon la manière du temps, des symboles de l'amour et de la fertilité.

Le Repas Galant. Huile sur toile, 106×133. Déc. Wildenstein Inc°. Oeuvre tardive, qui peut être située vers 1590 d'après les costumes.



Le Bain. Détail. Louvre, Cabinet des Estampes.

richesse. Partout flamboie la salamandre. Mais dans ses multiples aspects, elle ne rappelle en rien le lézard de nos étangs, tel que l'ont figuré les imagiers de France. C'est une sorte de basset en colère, farfelu, aux oreilles dressées, crachant et soufflant — une salamandre que seul a vue Rosso.

Primatice le Bolonais termina le décor de la galerie qu'en 1541 Rosso avait laissé inachevé. La *Danaé* est de sa main, comme aussi — peut-être — l'*Education d'Achille* (Horace Farnèse, que l'on y voit sous les traits d'Achille, n'arriva en France qu'après la mort de Rosso). Des différentes chambres qu'il avait décorées, il ne subsiste, dans l'ancienne chambre de la reine, qu'une cheminée ornée de stucs, dans la chambre de Mme d'Etampes, que des figures de nymphes et d'enfants encadrant des fresques relatant des scènes de l'histoire d'Alexandre. Il demeure encore de lui le décor mythologique de la salle de bal, réalisé de 1552 à 1555 environ sous sa direction par ses disciples, dont le principal fut Niccolo dell'Abbate. Tout cela a été repeint à plusieurs reprises.

Entre Rosso et Primatice, les différences sont sensibles. Rosso est plein de verve et de vie. Il recherche le mouvement, voire l'agitation, le pathétique. Primatice est d'abord gracieux. Il aime les figures calmes, équilibrées. On sent en lui le disciple de Raphaël, qu'il a connu à travers Jules Romain, comme ausi le disciple de Corrège.

François Ier voulait aussi des statues antiques ou, à défaut, des moulages qui puissent en donner d'exactes équivalences. De Rome, où l'envoya le roi en 1540, Primatice rapporta des marbres et les creux de plusieurs statues. Dans une fonderie qu'il établit dans le château même, il en obtint des bronzes — dont l'Apollon du Belvédère, dont la Vénus de Cnide, dont l'Ariane du Vatican — qui sont aujourd'hui au Louvre. C'était le contact direct avec l'antiquité elle-même qui était ainsi offert, pour la première fois, aux artistes de France.

C'est encore au nombre des artistes de Fontainebleau qu'il faut compter Benvenuto Cellini. Cellini, qui fut auprès du roi de 1543 à 1545, a exécuté, en bronze, le haut-relief de la *Nymphe de Fontainebleau* ; c'est de son atelier que vient la *Diane au Cerf* en marbre, œuvres qui n'étaient pas encore placées à Fontainebleau à la mort du roi, que Diane de Poitiers se fit donner par Henri II pour Anet et qui sont au Louvre.

On voit apparaître aussi les tapissiers. Le roi installa dans le château un atelier qui reproduisit six des fresques de Rosso. Ces tapisseries sont au Musée de Vienne. Elles nous donnent l'état original des fresques et leur harmonie de couleurs. L'on ne sait si cet atelier a exécuté d'autres tentures. Mais c'est l'art de Fontainebleau que l'on retrouve dans des pièces telles que les *Grotesques* du musée des Gobelins ou l'*Histoire de Diane* du château d'Anet, qui porte le chiffre d'Henri II.

Rosso et Primatice ne travaillèrent pas seulement à Fontainebleau, ni pour le roi seul. Ils donnèrent des dessins, des projets pour des cérémonies diverses, telles que l'entrée de Charles-Quint à Paris, ou pour des fêtes, des mascarades. On les rencontre à Saint-Germain, à Vincennes. On les rencontre aussi à Paris en l'hôtel de Montmorency, comme à Ancy-le-Franc. Ils exécutèrent enfin, eux et leurs disciples, des peintures de chevalet. On peut penser que ces peintures ont été nombreuses : allégories, figures de fantaisie, portraits.

Peut-on essayer, avec ce qui reste de tant d'efforts réalisés, de définir, dans son domaine peut-être le plus important, celui de la peinture, les caractères de l'art royal ?

C'est d'abord un art d'humanistes et de lettrés. Les légendes qu'il met en œuvre, empruntées à l'antiquité grecque, à des auteurs dont certains ne pouvaient être connus que d'hellénistes — il ne faut pas oublier que Guillaume Budé était garde de la somptueuse « librairie » de Fontainebleau — démontrent des recherches qui relèvent de la pure érudition littéraire.

C'est un art allégorique ; c'est François Ier qui est glorifié dans la galerie qui porte son nom ; c'est la favorite d'Henri II

Dame à sa toilette. Détail. Le visage petit, la coiffure en torsades, la nudité accentuée par un voile de ce portrait présumé de Diane de Poitiers, sont les attributs d'un idéal féminin caractéristique. Kunstmuseum Bâle. ▶





qui est exaltée dans la salle de bal sous les traits de la déesse de la chasse.

Dans le domaine des formes, l'essentielle nouveauté est l'apparition du nu. Le nu avait été à peu près ignoré dans l'art gothique. Mais à Fontainebleau, voici Danaé, Vénus sans voile debout dans une fontaine, Diane, tout un peuple de nymphes, de faunes, montrant les rythmes harmonieux du corps enfin libéré de ses entraves.

Ce sont aussi des nus traités avec la recherche raffinée du linge mouillé ou du voile transparent ; on songe aux vers de Ronsard :

Mais je te pry, ne me l'ombrage point,
Si ce n'estoit d'un voile fait de soie
Clair et subtil, afin qu'on l'entrevoie.

C'est ainsi, prenant pour points de comparaison et d'analyse les réalisations et les gravures de Fontainebleau, qu'on a pu essayer de constituer un ensemble de peintures et de sculptures, presque toujours anonymes, qui, par leurs caractères communs plus ou moins accentués, appartiennent à l'Ecole. On voit au Louvre la svelte *Diane* partant pour la chasse, si connue sous le titre de la *Diane de Fontainebleau*, la *Continence de Scipion*, *Moïse sauvé des eaux*, à Rennes la *Jeune femme entre le jeune homme et le vieillard*, entre l'amour et l'argent. On voit à Potsdam une *Allégorie* en l'honneur de la naissance d'un fils d'Henri II, et à Dijon la *Dame à sa toilette*. La National Gallery conserve une *Léda* de Rosso, qu'on a attribuée longtemps à Michel-Ange. On en rencontre dans des cabinets d'amateurs ; ce sont les *Scènes de l'histoire d'Ulysse* de la collection du comte de Germiny, qui constituent très probablement des projets de Primatice pour la galerie d'Ulysse, la *Jeune femme au lys rouge* de la collection du marquis de Biencourt, *Ulysse et Pénélope* de la collection Wildenstein. Le musée de Fontainebleau expose un tableau de sujet singulier, le *Dépiquage du blé*, qu'on croit pouvoir attribuer à Niccolo dell'Abbate.

Mais si l'on veut départager ce qui appartient aux Italiens, ce qui appartient aux Français, l'incertitude commence. Les Italiens se mirent très vite à comprendre et à sentir comme nous. Certaines de ces œuvres rendent une résonance singulière. Elles ne sont plus tout à fait italiennes, elles ne sont pas françaises. Elles appartiennent à l'« Ecole ». Toutefois, il semble que l'on puisse attribuer avec bien de la vraisemblance diverses peintures à des maîtres français. Alors, quelles profondes différences !

Il n'y a pas copie, il y a interprétation et transposition. Interprétation voulue — sujets inversés par exemple, qui doivent provenir de l'utilisation de gravures — transposition qui ne relève que du génie même de ces artistes, telle que dans la *Jeune femme au lys rouge*, dont le modèle se retrouve dans la *Fornarina* de Raphaël. C'est ainsi qu'à côté des œuvres des maîtres de Florence ou de Parme — et l'on pense à Bronzino, à Parmesan — celles des maîtres de France apparaissent avec un caractère très particulier d'ingénuité. Ces peintres ont les principes et les règles, ils les appliquent avec naïveté. Ce sont des primitifs. Ils mettent à peindre leurs grandes figures mythologiques l'application d'un enlumineur. Mais la réalité est absente. L'on attribue à François Clouet, fils de Jean Clouet qui peignit le portrait de François Ier du Louvre, le *Bain de Diane* du musée de Rouen. Il n'y a de réel que le cavalier, que la curée du cerf. L'*Eva prima Pandora* de Jean Cousin, qui est au Louvre, offre ce même caractère d'application ingénue.

Comment cet art de Fontainebleau n'aurait-il pas marqué profondément les sculpteurs de France qu'employait le roi ? Pierre Bontemps, Jean Goujon, Germain Pilon ont participé à l'Ecole. Sans parler même des tombeaux de Saint-Denis, dont l'un, le tombeau de François Ier et de Claude de France, est en partie l'œuvre de Primatice, dont un autre, celui d'Henri II et de Catherine de Médicis, est d'après ses dessins, c'est Primatice qui a donné le modèle du monument du cœur de François Ier, ciselé par Pierre Bontemps ; c'est l'inspiration primaticienne que l'on retrouve dans le monument du cœur d'Henri II, dont l'urne est supportée par trois figures de vertus qui sont des grâces. Jean Goujon, en sculptant la *Renommée marchante* dans la cheminée d'Ecouen, traduisait en marbre un modèle de Rosso dont on connaît la gravure, et ne s'est-il pas souvenu, pour ses *Nymphes* de la fontaine des Innocents, de la grâce sinueuse des nymphes de la chambre d'Etampes ?

Dans le domaine de l'architecture, Fontainebleau ne présentait guère de nouveauté que dans la grotte du jardin des Pins. La voûte en était ornée d'une mosaïque de pierres de couleur et de coquillages, qui a disparu ; mais elle s'annonçait au-dehors par un frontispice qui existe encore. Il est possible que cette grotte ait été l'œuvre de Serlio, architecte qui fut au service du roi à partir de 1540. Des fantaisies de ce genre existaient au palais de Té, à Mantoue, à Rome, au palais de Capracola. Il faut de la grotte de Fontainebleau rapprocher celle de la Bâtie d'Urfé qui existe encore.

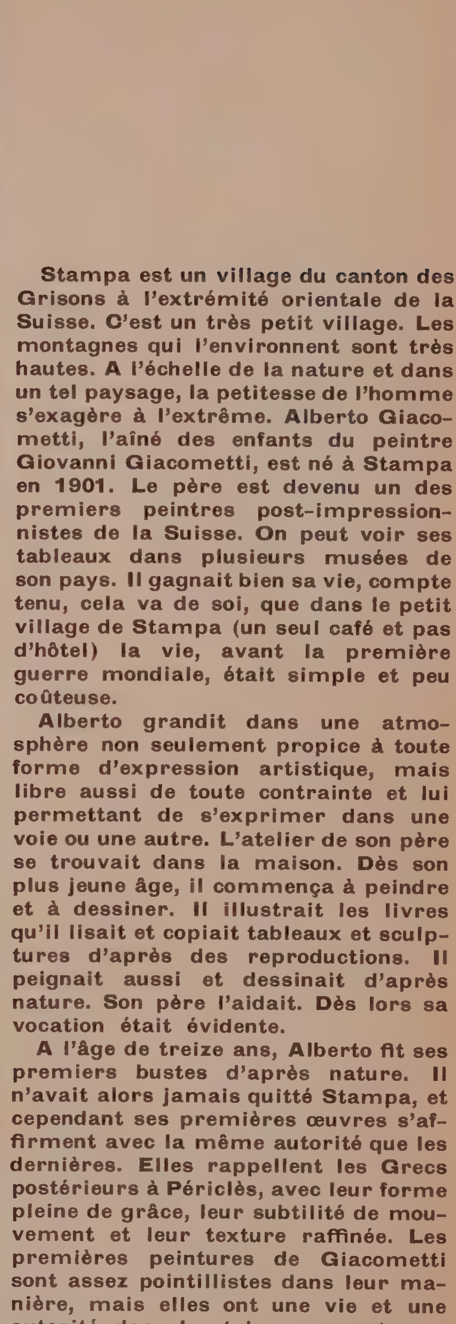
L'influence de Serlio allait être grande. Mais son point de départ ne se situe pas à Fontainebleau où il ne fit rien de marquant. Elle eut une origine livresque. Serlio publia, en effet, des traités d'architecture qui connurent la notoriété. On ne saurait oublier qu'il est l'architecte du château d'Ancy-le-Franc, construit en 1546, et que ce monument, de style sévère, annonce la seconde période de la Renaissance.

Puis le silence s'étend sur le château perdu dans la forêt. Ce ne sont que troubles dans le royaume, de 1570 environ jusqu'aux dernières années du siècle. Mais, de l'Ecole, certains disciples appliquent la tradition scientifique et allégorique. Tel cet Antoine Caron de Beauvais, qui s'est plu à multiplier, dans des compositions singulières, scènes, figures, monuments antiques.

C'est en Flandre maintenant que l'on retrouve l'art de Fontainebleau. Il y vit d'une vie nouvelle dans les ateliers de peintres tels que Hieronymus Franken, Bartolomeo Spranger — deux fidèles disciples de Primatice et de Niccolo — Abraham Bloemaert. Et c'est de Flandre qu'il reviendra à Fontainebleau, à la fin du siècle, avec Toussaint Dubreuil, avec Ambroise Dubois, artistes appelés par Henri IV. Alors naît la seconde Ecole de Fontainebleau. Durant quinze ans, dans le château qu'Henri IV, rêvant d'égaler François Ier dans ses splendeurs, agrandissait sans cesse, ces artistes travaillèrent. L'œuvre d'Henri IV fut considérable, à la vérité. Il n'en demeure guère que le cabinet du roi, où Ambroise Paré raconte en seize tableaux l'histoire de Théagène et Chariclée, et la chapelle de la Trinité, dont Fréminet décora la voûte. Tout cela, autant qu'on en peut juger par ce qui reste à Fontainebleau et par ce qu'on connaît en dehors, est équilibré, robuste, avec tendance au grandiose. Dans le cabinet du roi, ce ne sont pas des nymphes aux corps onduleux qui séparent aux murs les tableaux, mais de lourdes chutes de feuillages et de fruits. L'époque déjà aime le grave et le pompeux. Et le roi Henri, qui montait dans les échafaudages et y faisait monter les ambassadeurs, soupirait parfois, devant ses intimes, de ne point retrouver dans le Fontainebleau qui était le sien la fantaisie de Rosso, ni la grâce de Primatice.

C. T.

s et Vénus. Huile sur bois, 98×80. Paris, Petit Palais.



Deux figures de femmes. Hauteur 55 cm. 1954.

Alberto

Stampa est un village du canton des Grisons à l'extrémité orientale de la Suisse. C'est un très petit village. Les montagnes qui l'environnent sont très hautes. A l'échelle de la nature et dans un tel paysage, la petitesse de l'homme s'exagère à l'extrême. Alberto Giacometti, l'aîné des enfants du peintre Giovanni Giacometti, est né à Stampa en 1901. Le père est devenu un des premiers peintres post-impressionnistes de la Suisse. On peut voir ses tableaux dans plusieurs musées de son pays. Il gagnait bien sa vie, compte tenu, cela va de soi, que dans le petit village de Stampa (un seul café et pas d'hôtel) la vie, avant la première guerre mondiale, était simple et peu coûteuse.

Alberto grandit dans une atmosphère non seulement propice à toute forme d'expression artistique, mais libre aussi de toute contrainte et lui permettant de s'exprimer dans une voie ou une autre. L'atelier de son père se trouvait dans la maison. Dès son plus jeune âge, il commença à peindre et à dessiner. Il illustrait les livres qu'il lisait et copiait tableaux et sculptures d'après des reproductions. Il peignait aussi et dessinait d'après nature. Son père l'aidait. Dès lors sa vocation était évidente.

A l'âge de treize ans, Alberto fit ses premiers bustes d'après nature. Il n'avait alors jamais quitté Stampa, et cependant ses premières œuvres s'affirment avec la même autorité que les dernières. Elles rappellent les Grecs postérieurs à Périclès, avec leur forme pleine de grâce, leur subtilité de mouvement et leur texture raffinée. Les premières peintures de Giacometti sont assez pointillistes dans leur manière, mais elles ont une vie et une autorité dans le style assez extraordinaires pour un artiste aussi jeune.

A l'âge de dix-huit ans, il va à l'Ecole des Beaux-Arts de Genève. Il y resta trois jours : c'était une affirmation. Après quoi, il étudie la sculpture à l'Ecole des Arts et Métiers. Le métier artisanal est très affirmé chez Giacometti. Il travaille avec son matériau dans un état de constante et d'intense excitation. Ses mains nerveuses et puissantes, semblent effectuer seules la transformation de la terre glaise, matière informe, en la représentation concrète de la vitalité.

Giacometti demeure obstinément subordonné à son œuvre. Sa personne même exprime cela. Dans son atelier,

Giacometti, sculpteur et peintre

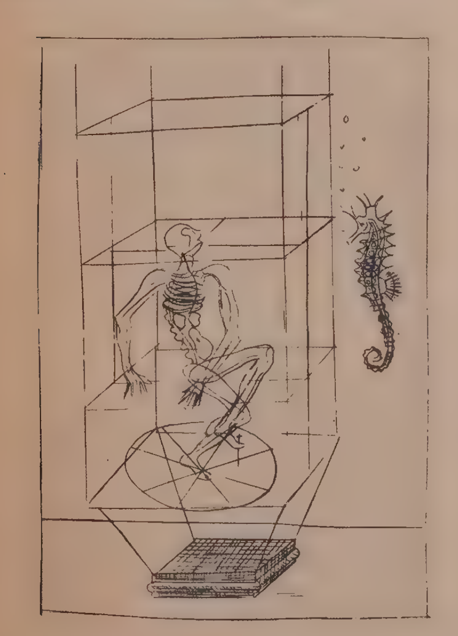
PAR JAMES LORD

Reportage photographique de Sabine Weiss

petit et dépouillé, éclairé par une ampoule électrique puissante et nue, il se meut brusquement en tous sens. Le sol est jonché de fragments de sculptures et recouvert des innombrables figures qu'il a détruites. Au dehors, dans l'impasse, le soir naissant est gris, pesant. Il allume cigarette après cigarette. Il murmure une phrase, une question, quelque secret entre lui et son œuvre. Il se soumet à ce qu'a d'inévitable l'habitude de soi-même.

Giacometti ne pouvait demeurer à Stampa ou en Suisse. Le génie artistique de ce pays est fait de trop d'acquisitions. En 1920, un artiste devait aller à Paris. Paris reçoit tout et ce que Paris accepte est encouragé. Le rôle unique de Paris a été de stimuler, sans souci de discrimination.

Giacometti se rendit d'abord en Italie. A Venise, a-t-il dit, il essaya de ne pas laisser échapper un seul Tintoret. Il est facile maintenant d'imaginer l'attention passionnée qu'il porta aux figures allongées et minces de ce peintre. Le drame statique des groupes sculpturaux des fresques de la Chapelle Arena à Padoue, les figures amincies et douloureuses de Cimabue à Assise, voilà ce qui l'impressionne également. Il séjournera deux ans en Italie, peignant des figures et des paysages, et commençant à en venir aux mains avec l'insuffisance de la convention. *Le ciel est-il vraiment bleu?* Il travailla à deux bustes et pour la première fois il se sentit perdu. Pas d'autre issue que le problème plastique lui-même. Il se trouve face à face avec la réalité, urgente, pressante, de cinq cents ans de sculpture derrière lui. A Rome, au milieu des ruines, des mosaïques et des vestiges d'un passé qui n'offrait aucune aide, le jeune homme atteint la frontière qui sépare l'art qui interprète de celui qui crée. C'est un point extrême, au-delà duquel il n'y a plus aucune distinction.



Un burin surréaliste : frontispice des « Pieds dans le plat » de René Crevel. 1933.

Le déclin de la sculpture — à partir du point extrême de perfection qu'elle avait atteint — dans sa représentation spatiale de la figure humaine a été continue et incontestable. Pour Rodin, le traditionnel tour de force était encore possible quoique l'effort soit, par moment, apparent de façon embarrassante et le résultat souvent l'exploitation nue et cynique de formules classiques. Mais il a réussi son coup, si l'on peut dire. Après lui, nul ne pouvait espérer le réussir encore. Il n'était plus possible de présenter la figure humaine : la seule issue pour résoudre le dilemme était de la re-présenter. Pas dans une forme idéalisée à la manière du Greco, des Italiens et de leurs suiveurs, mais dans une forme aussi réelle que la présence immédiate et éphémère de la véritable figure humaine. En bref, le problème devant lequel se trouvait Giacometti était simplement le suivant : est-il encore possible de faire de la sculpture une réalité plausible ? Pendant plus de trente ans, son incessante préoccupation a été de résoudre ce problème. S'il l'avait fait, il aurait cessé de travailler dit-il.

Sa raison d'être est d'explorer, non de découvrir, l'acte et non l'accomplissement. C'est une contrainte féconde. Giacometti dit : « Pendant vingt ans, j'ai eu l'impression que la semaine suivante je serais capable de faire ce que je voulais faire. » Cette phrase aurait pu être dite par Cézanne.

A vingt et un ans, Giacometti est prêt pour Paris. Son père l'y envoie. Il travaille à l'atelier de Bourdelle, à l'Académie de la Grande Chaumière pendant trois ou quatre ans. Là, essayant de finir ses sculptures, il se trouve en face des difficultés qui avaient contrecarré ses efforts à Rome. Il dit : « Il était impossible de saisir la totalité d'une figure. Nous étions trop près du modèle et à partir d'un détail, un talon ou un nez, il n'y avait aucun espoir d'achever l'ensemble. Mais si, d'autre part, on commençait par analyser le détail, le bout du nez, par



Dessin d'après une fresque romane.
Coll. L. Broder.

exemple, on était perdu. On aurait pu passer une vie entière sans arriver à un résultat accompli. La forme se décomposait d'elle-même ; elle devenait, comme des grains de poussière en mouvement dans le noir, vide profond. La différence entre un côté du nez et l'autre devenait comme le Sahara, illimitée, sans aucun point fixe : tout fuyait. »

Depuis vingt-huit ans, Giacometti occupe à Paris le même atelier. En soi, c'est là l'affirmation d'un parti pris ; et la rigoureuse simplicité de tout ce qui entoure Giacometti complète la qualité de ce parti pris. Il fuit la possession. Le confort d'un intérieur bourgeois moyen le met tout de suite mal à l'aise. Il s'identifie si complètement avec son œuvre que ses besoins matériels ne dépassent guère ses moyens d'artiste : la terre glaise, le plâtre,

les matières colorantes, le papier, la toile, le bois et les métaux nécessaires à l'expression de sa sensibilité. La puissance physique de Giacometti est immédiatement perceptible sous des vêtements qui, très évidemment, n'ont d'autre sens pour lui que de le couvrir. Sa tête est grosse, posée directement sur des épaules fortes. Les mains sont longues, vigoureuses, faites pour la sculpture, jamais complètement débarrassées des salissures de son travail et jamais immobiles. Sur une table de café ou de restaurant, les doigts de Giacometti tracent continuellement des dessins invisibles tandis qu'il mange et boit. Son expression est intense, quoique détachée, fixée à la fois directement sur ses compagnons et au-delà d'eux. Giacometti est toujours sensible au contact des autres. Il est lui-même expressif, avec aisance et éloquence ; il rit souvent et ponctue sa conversation de clins d'œil rapides, railleurs, d'une intense concentration, comme pour dire : « Je vois bien plus de choses que vous ne pensez ». Et sans aucun doute il les voit. Mais il accepte gentiment les gens tels qu'ils se présentent. Sa solitude n'est pas sociale. Par exemple, aucun visiteur ne s'en retourne sans avoir été reçu par lui. Inconnus et amis sont reçus de la même façon, avec la même courtoisie et le même accueil sympathique.

Le nom de Giacometti, pour ceux qui le connaissent, est presque devenu le symbole de la sincérité d'un artiste. Ce qui confirme son attitude morale en tant qu'individu. En 1938, un jour qu'il marchait dans la rue, une auto fit une embardée sur le trottoir et écrasa son pied. Il resta longtemps à l'hôpital et, depuis ce jour, il marche en boîtant légèrement. La responsabilité de l'automobiliste était flagrante, mais Giacometti ne fit aucun effort pour réclamer l'indemnité qui lui était due et qui, de toutes façons, aurait été payée par l'organisme impersonnel d'une compagnie d'assurances. Il sentait que faire la moindre réclamation l'entraînerait dans une suite d'engagements financiers qui lui répugnaient et desquels il ne pourrait, finalement, se libérer. « De plus, dit-il, c'est ce qui pouvait m'arriver de mieux d'être à l'hôpital juste à ce moment-là. » Que cela l'ait été ou non, toujours est-il que c'est à l'hôpital que le chariot à médicaments, roulant à travers les salles, lui donna l'idée initiale de la « Femme au Chariot » qu'il fit douze ans plus tard.



On peut imaginer facilement combien l'œuvre ampoulée de Bourdelle a pu devenir, peu à peu, insupportable à Giacometti. Entre leurs buts respectifs, il y avait à peu près la même relation qu'entre ceux de Cecil B. de Mille et ceux... disons de Luis Bunuel. Au bout de quatre ans, il quitte la Grande Chaumière. C'est à ce moment environ, en 1930, que Giacometti s'associe au mouvement surréaliste. Il y manifesta une règle de conduite en accord avec sa nature et ses intentions. Giacometti n'aurait jamais pu, en suivant le caractère pressant et impératif des buts qui étaient les siens,





Depuis vingt ans, Giacometti occupe le même atelier modeste à Montrouge. Sa jeune femme Annette (à gauche) et son frère Diego, indifférents au confort comme lui, sont ses modèles préférés. Dès qu'Alberto a terminé une ébauche, son frère installé dans une pièce voisine en fait un moulage en plâtre.



participer à certains divertissements frivoles des surréalistes. Et pourtant, dans la mesure où il rassembla pour un temps les artistes les plus vivants de la jeune génération d'après-guerre, le surréalisme représentait un état d'esprit auquel Giacometti ne pouvait pas, logiquement, rester indifférent. De son œuvre de cette période, Giacometti dit : « Depuis que je désirais rendre un peu de ce que je voyais, je commençais, par désespoir, à travailler dans mon atelier de mémoire. J'essayais de faire quelque chose que je puisse sauver de la catastrophe. » (La catastrophe était son impuissance à faire une simple sculpture dont la réalité en tant que représentation de la figure humaine lui parût convaincante.) « Cela produisit des objets qui étaient le plus proche possible de ma vision de la réalité. » (Il se réfère à des œuvres en spécifiant qu'elles sont des objets — détail très significatif pour son évolution postérieure.) « Mais il me manquait encore, poursuit-il, ce que je sentais dans l'ensemble, une structure, un élément d'acuité que j'y voyais, une sorte de squelette dans l'espace. Il y avait un autre élément qui me frappait dans la réalité : le mouvement. Je pouvais seulement le rendre réel et effectif, et je voulais aussi communiquer la sensation provoquée par son existence. Mais tout cela, peu à peu, me poussait hors de la réalité extérieure. J'avais une tendance à ne me soucier que de la construction des objets eux-mêmes. J'étais troublé par la réalité qui me semblait être ailleurs. Les objets étaient sans fondement et sans valeur, bons à être rejetés. »

En 1932, Giacometti expose avec les surréalistes à la Galerie Pierre Colle. Un ou deux ans plus tard, il fit dans la même galerie une exposition individuelle. Mais l'impasse lui devenait de plus en plus intolérable. C'est alors que, accidentellement dirait-on, et pourtant suivant la fatalité inéluctable qui précipite l'évolution de l'art, les intuitions qui l'avaient obsédé pendant les premiers temps de son séjour à Rome, cristallisèrent et se transformèrent en crise. En 1935, il prend un modèle avec l'intention de faire quelques figures pour une composition qu'il avait dans l'esprit. Il croyait que ces esquisses ne lui prendraient pas plus



A quinze ans, Alberto fait le portrait de son frère ; à droite Alberto enfant par son père.

de deux semaines : il travaille d'après son modèle, chaque jour, pendant cinq ans. « Rien, dit-il, n'était comme je l'imaginais. » Très vite, il abandonne l'idée de faire des figures, trop difficiles, et concentre son activité sur des bustes. Une tête lui semblait un objet absolument étranger et sans dimensions. Il recommençait de nouveau, du tout premier commencement, comme si rien n'avait existé auparavant en sculpture. Deux fois l'an, il commençait deux têtes, toujours les mêmes, sans jamais achever la réalisation de l'une d'elles. Finalement, afin de découvrir quel pouvait être le résultat de tout cet effort, il se remit à travailler de mémoire. Mais, désirant communiquer ce qu'il voyait, il s'aperçut — à sa terreur, dit-il — que les sculptures devenaient de plus en plus petites. Elles lui semblaient d'une ressemblance raisonnable, seulement quand elles étaient minuscules. Ces dimensions, cependant, le révoltaient et, infatigable, il recommençait de nouveau, avec pour résultat d'arriver au même point plusieurs mois plus tard. Une grande figure lui semblait fausse et une petite insupportable. Quelquefois, ses statues devenaient si minuscules que, d'un dernier coup de couteau, elles disparaissaient en poussière. D'un incessant labeur qui dura huit ans environ, presque rien ne subsiste. La tâche qu'il s'était assignée à lui-même a dû lui paraître, par moments, assez semblable à celle de l'alchimiste — insoluble. Et cependant, l'intégrité et la validité de cet effort ne sauraient en être niées. Il suffit de se souvenir ici encore de Cézanne. Le parallèle, comme nous allons le voir, est plus qu'extérieur.

En 1945, les manifestations de l'exploration progressive et obstinée de Giacometti commencent à changer. Il fait une grande quantité de dessins et cela le conduit à réaliser des figures plus grandes. Il le fait. Mais à sa vive surprise, elles ne lui paraissent d'une ressemblance acceptable que quand elles sont longues et minces. Cet élément de surprise, pour Giacometti, est une garantie de l'authenticité de son œuvre. A ce moment, il a déjà fait l'unique découverte qui rend l'acte de sculpter possible pour lui.

Le problème fondamental de Giacometti est de démontrer que le pouvoir de la sculpture a toujours été de représenter la figure humaine, en dépit du manque de sens que peuvent présenter les particularités individuelles de celle-ci. Il est devenu clair pour lui que la somme des détails d'une figure donnée ne peut représenter sa réalité. Les sculpteurs classiques nous mettent en présence d'une individualité idéalisée. Giacometti s'est dévoué à la représentation d'une généralité littérale. Les figures de Giacometti sont établies dans l'espace aussi arbitrairement que les figures réelles qu'on peut voir à n'importe quel moment au bout d'une avenue ou de l'autre côté d'une chambre. Notre perception de la réalité ne changera pas, que nous soyons plus près ou éloignés d'elles, alors que, dans la sculpture classique — parce qu'elle présente une somme de détails —, la perception est sujette à une décision arbitraire. Tel est l'effet révolutionnaire de la découverte de Giacometti : en imposant une condition de perspective inflexible à ses figures, il a résolu le dilemme d'une cohérence apparente aux formes multiples d'une figure humaine dans l'espace.

Les hommes et les femmes des sculptures de Giacometti ne sont pas des symboles. Ce ne sont pas des évocations ésotériques conçues pour les « happy few ». Ils sont aussi réels pour nous que, par exemple, les habitants d'un pays que nous n'avons jamais visité et à la réalité desquels nous devons croire pour rester convaincus de la nôtre. Pendant quinze ans, Giacometti n'exposa pas une seule fois. Après une exposition à Paris en 1948, il exposa en Europe et aux Etats-Unis. Le public ne pouvait que répondre à l'originalité et à la qualité de l'œuvre de Giacometti. Les expositions furent des succès. Cela ne toucha pas Giacometti. Il était sur la voie d'autres problèmes.

Avant 1947, Giacometti avait fait relativement peu de peintures. Entre 1937 et 1947, époque de désespoir et de lutte farouche avec les problèmes de la sculpture, il cessa de peindre complètement. Puis, il se remit à peindre et, cette fois, plus sérieusement que jamais. Les problèmes particuliers de la peinture deviennent vite aussi impérieux que ceux de la sculpture. Néanmoins, il avait moins de difficulté à les résoudre : l'acuité de ses perceptions pour ce qui était de la sculpture lui était d'un grand secours. De plus, la question de l'espace — son incessante préoccupation — est une difficulté moins exigeante en peinture, puisque l'existence des dimensions, en peinture, est une illusion, acceptée comme telle. Les sculptures de Giacometti contraignent l'espace à apparaître dans la réalité; ses peintures sont





l'organisation remarquable d'un espace illusoire. Le sujet même peut parfois sembler secondaire au regard de cette nécessité conceptuelle. Mais non. Quand Giacometti tend l'espace autour d'une figure, il représente cette figure aussi explicitement que Cézanne représente la Montagne Sainte-Victoire, en établissant, dans l'espace, la relation entre la montagne et son œil. De même, comme Cézanne, Giacometti s'est livré tout entier et absolument aux exigences de sa « sensation ». Les résultats, pour l'essentiel tout au moins, ne sont pas dissemblables. Les deux hommes, au départ, adhèrent à l'axiome de Baudelaire de la sincérité absolue source d'originalité. Les pommes de Cézanne et celles de Giacometti ne sont pas — tout bien pesé — semblables, mais la représentation d'une pomme demeure, dans sa vérité et sa présence, unique. Giacometti est essentiellement un sculpteur, et il y a dans ses peintures un poids de la matière qui est absent chez Cézanne. Cependant, la présence réelle d'un être humain n'est pas moins irrésistible dans les portraits de Madame Cézanne que dans ceux d'Annette Giacometti.

Ces considérations, dirait Giacometti, sont à côté de la question, et nul doute qu'il les trouve présomptueuses. Le problème central demeure la réalisation, dans l'ensemble de son œuvre, d'une réalité qui soit aussi identique que possible à la vision qu'il en a. Dans ce but, il travaille sans répit. Dans son petit atelier, la lumière brille jusqu'à une heure avancée, nuit après nuit, hors des saisons, sans se préoccuper d'aucune des préoccupations humaines et fantaisistes auxquelles lui seul peut donner une signification plus durable. L'existence de ses figures continue : celles qui survivent et celles qui disparaissent aussi inévitablement que dans la vie. L'atelier continuera à exister pris dans le flot des événements quotidiens : les guerres, les dimanches après-midi, les jeux de football des enfants, les travailleurs traversant la Place Denfert-Rochereau sous la pluie, les garçons à bicyclette dans l'automne et les grandes et minces femmes immobiles et inapprochables à travers les vitres, derrière les façades de toutes les maisons, dans toutes les rues de nos cités réelles et illusoires. Tout cela c'est la confusion et l'encombrement miraculeux de l'atelier de Giacometti. C'est la présence de cela : la poussière de la réalité couvrant le sol et que nous emportons à la semelle de nos souliers et déposons partout où nous passons, comme les empreintes de fantômes plus réels que nous, affirmation du lien fragile qui nous relie à notre propre réalité, mais seulement pour le temps que nous pouvons supporter ce lien. Ces traces, cependant, sont les clefs significatives du mystère de la condition humaine. Nous ne pouvons rien faire d'autre que les suivre.

L'œuvre de Giacometti est celle d'un grand artiste. Rien n'est plus simple ni plus compliqué au monde. C'est une expression du monde lui-même : la nature de l'homme et la représentation qu'il en donne dans l'art sont scrupuleusement et inextricablement liées ensemble. Si scrupuleusement et inextricablement, en fait, qu'elles deviennent interchangeables. La définition constamment variable de la civilisation est un effet de cette relation réciproque. A la surface de chaque époque, elle est définie à nouveau par la présence de quelques personnalités créatrices, dont les noms deviennent une condition de l'époque, reliant cette époque au passé et à l'avenir. Tel est Alberto Giacometti.



Les thèmes constants des toiles de Giacometti sont sa femme, son atelier, les rues avoisinantes. Ci-dessus Annette (91 × 65. 1951. Coll. Maeght). Ci-contre, trois sculptures anciennes. De gauche à droite : deux personnages (Haut. 65. 1926), la Femme-cuiller (haut. 150. 1927), Tête (haut. 18. 1934).



La Grande Parade de Fernand Léger

PAR DOUGLAS COOPER

Depuis cent ans, le cirque a fourni à un grand nombre d'artistes français le sujet de leurs tableaux. A Daumier, par exemple, dont l'œil compatissant a su voir que, sous leurs costumes bariolés et leurs clameurs, les saltimbanques sont réellement de communs mortels qui font un métier fastidieux et sordide. Après lui, il y a Renoir, dont le regard s'attardait sur les costumes scintillants des gens du cirque et sur leurs charmes physiques, et Degas dont l'œil analytique fixait sur la toile les mouvements expressifs d'une acrobate comme Mademoiselle La-La. Seurat, de son côté, considérait le spectacle dans son ensemble et faisait aussi bien un tableau plein de gaîté, avec les tours athlétiques des clowns et des écuyères sur la piste, qu'un tableau mélancolique avec la parade traditionnelle de la troupe à l'entrée du cirque, avant le début du spectacle. Toulouse-Lautrec, au contraire, s'emparait de la gaîté, de l'élégance, de la témérité et de l'absurdité qui constituent le spectacle sur la piste, mais, en raison de son tempérament inquisiteur et compatissant, il n'hésitait pas à regarder dans les coulisses. Là, il découvrit des êtres humains tristes, solitaires, désillusionnés, et les dessina avec le même détachement qui caractérise le reste de son œuvre. Pas à la manière de Rouault qui, lui, a toujours tendu à donner à ses clowns une expression exagérée de souffrance physique et morale parce qu'il aime à les considérer comme les symboles tragiques de « l'inhumanité de l'homme pour l'homme ». Enfin, il y a Picasso, dont la vision — je parle des années 1904-1905 — des gens du cirque a une signification essentiellement pathétique et humaine.

A son tour, Fernand Léger a récemment terminé une grande peinture inspirée par les gens du cirque et, une fois encore, le caractère de cette peinture est autre. Il n'y a pas de symbolisme dans la vision de Léger, pas de tristesse, pas de sentiment, pas de charme sensuel, pas d'exploits acrobatiques et nulle réponse à des problèmes humains. C'est une vision composite du cirque et qui s'adresse à l'imagination populaire. Le sujet est *La Grande Parade* (pl. pp. 24 et 25) qui se déroule sur une estrade surélevée à l'extérieur de la tente. L'artiste a lui-même écrit sur ce spectacle dans son livre intitulé *Le Cirque* (Tériade, éditeur, 1950). Je ne peux mieux faire que de citer ses propres termes : « La recette, dit Léger, est liée à cette parade, aussi est-elle puissante et dynamique. » Nul commentaire ne peut être plus approprié à son œuvre. Mais il faut citer Léger davantage, parce qu'il nous aidera à comprendre pourquoi il a choisi de traiter son sujet d'une manière inhabituelle. « Cela vous arrive en pleine figure, en pleine poitrine, c'est comme un envoûtement. Derrière, à côté, devant, apparaissent et disparaissent des figures, des membres, des danseuses, des clowns, des gueules écarlates, des jambes roses, un nègre qui mange du feu, l'acrobate qui se promène sur les mains. » C'est cet ensemble ensorcelant que Léger a décidé de traduire en une image plastique capable d'exprimer l'essence d'une représentation de cirque, parce que le peintre n'a pas à sa disposition les moyens de recréer l'expérience immédiate d'un spectateur assis autour de la piste. « Rien n'est aussi rond que le cirque, dit Léger. C'est une énorme cuvette dans laquelle se développent des formes circulaires... la piste domine, commande, absorbe... Allez au cirque. Vous quittez vos rectangles, vos fenêtres géométriques et vous allez au pays des cercles en action. » Mais en prenant la *parade* comme sujet, Léger était capable de faire avec les acteurs une frise de figures sur fond plat. Tout ce qui manque, c'est l'inévitable accompagnement de la musique de fanfare, à laquelle, en cette occasion, l'artiste a substitué le *tintamarre* des couleurs pures, vigoureusement contrastées.

Tels sont le sujet et l'inspiration de *La Grande Parade*. Voyons maintenant comment l'artiste est arrivé au dernier état de son tableau. Je commencerai en insistant sur le fait que rien dans cette peinture n'est accidentel, que chacune de ses parties a été pensée soigneusement et que l'ensemble est basé sur l'observation directe. Léger a toujours été fasciné par le spectacle du cirque et déjà, en 1919, il avait peint deux acrobates. Mais ce n'est que pendant les dix dernières années qu'il s'est réellement consacré à l'exploration des possibilités plastiques du cirque. La première idée de Léger pour un tableau d'importance ayant le cirque pour objet a pris corps en une grande gouache *Les Saltimbanques (1er état)* exécutée à Paris en 1939-1940. Une grande toile *Musiciens et Acrobates*, peinte à New York en 1945 lui fait suite. Ce sont là sans doute les premiers états du développement de *La Grande Parade*, car plusieurs éléments de la composition sont les mêmes, bien que, et *Les Saltimbanques* et *Musiciens et Acrobates* contiennent moins de gens du cirque mais par contre un groupe de musiciens des rues d'après un tableau peint par Léger au début des années 30. Ainsi, la conception de *La Grande Parade* n'a cessé d'évoluer. Cependant, le tableau lui-même, terminé pendant l'été 1954 et exposé à la Maison de la Pensée française à Paris en novembre de la même année, est incontestablement le point culminant de toute l'œuvre que Léger a faite en France depuis son retour en 1946. On peut certes dire que la source immédiate se trouve dans le matériel considérable, inspiré par le cirque, que Léger a accumulé entre 1947 et 1950, tandis qu'il travaillait à la grande série de lithographies pour son livre *Le Cirque*. Tous les éléments de la composition finale peuvent être identifiés dans ces lithographies. Dès que Léger se mit à travailler sérieusement sur le thème du cirque, l'idée d'une composition monumentale commença à se développer dans son esprit. En fait, il fit de multiples esquisses : dessins, gouaches et huiles, dans ce but. Si bien qu'on peut suivre le développement de l'idée initiale, pas à pas, pendant les six dernières années. Chaque groupe, chaque objet a été étudié et travaillé en détail pendant que l'ensemble prenait forme, morceau par morceau : de cette façon, quand vint le moment d'exécuter la version finale, Léger était capable d'effectuer son projet virtuellement sans « repentirs ». Ainsi cette peinture a un air de fraîcheur inhabituelle dans une œuvre de cette dimension. Les musiciens disparurent dès le début, puis Léger essaya de situer *La Parade* dans un paysage, comme toile de fond ; il changea constamment l'arrangement et la composition des différents groupes de personnages ; des lettres, telles que « CIR » furent insérées, abandonnées, insérées à nouveau dans une forme abrégée et aujourd'hui seule la lettre C demeure ; la composition toute entière fut inversée ; Léger introduisit un cheval, qui regardait primitivement vers la gauche,

Fernand Léger devant « Le Grand Chêne » à Gif-sur-Yvette (1954).



acometti : la Femme au chariot (haut. 165. 1950. Coll. Maeght).



puis finalement vers la droite ; même la coiffure des personnages fut fréquemment modifiée ou changée. Pas un détail du tableau définitif ne fut laissé au hasard. Mais peut-être l'expérience la plus remarquable que Léger ait faite avec cette œuvre — expérience couronnée de succès — a-t-elle été l'emploi de la couleur.

Dans le premier état de *La Grande Parade*, Léger commença par user de la couleur de façon littérale et descriptive : la négresse avait une peau noire, l'acrobate à côté d'elle un corsage rouge et une chemise bleue, le clown un costume blanc orné de bleu, etc... Cependant, Léger s'aperçut vite que cela n'était pas en accord avec sa conception d'une frise monumentale faite de figures : il se rendit compte qu'il était obligé d'aménager à celles-ci un espace artificiel, ce qui signifiait violer la surface plane de sa toile. Mettant à profit l'expérience gagnée récemment dans la décoration de la céramique polychrome, il décida d'obtenir un effet de bas-relief avec la peinture. Le résultat est un tableau connu sous le titre de *La Grande Parade sur fond rouge* (pl. p. 23), dans lequel les figures et les objets, entièrement exécutés en blanc et noir, sont projetés sur un fond plat d'un rouge terne. Le résultat est à la fois fascinant et impressionnant, mais néanmoins pour Léger ce n'était pas encore, picturalement, la solution de son problème : sa peinture — ou plus exactement son dessin — donnait encore trop l'illusion d'un panneau en céramique appliqué sur le mur. De plus, comme il avait artificiellement restreint les moyens employés, il n'avait pas pu modeler ses figures ; en conséquence, l'ensemble était plat et quelque peu sans vie. C'est alors qu'il essaya de vivifier sa composition en blanc et noir par un jeu complexe de couleurs crues. Il fit une nouvelle série de gouaches dans lesquelles il expérimenta des combinaisons variées de couleurs afin de trouver les formes, le rythme et l'équilibre coloré le plus approprié à la composition de ses figures (rep. p. 23). Léger a souvent usé de ce procédé, ces toutes dernières années, quoique jamais sur une échelle aussi ambitieuse. Il prend comme base de son tableau un schéma abstrait de formes colorées auxquelles il superpose une composition aux lignes déterminées par avance. En bref, il construit son tableau à partir de deux éléments de base, séparables, sans rapport l'un avec l'autre. Cela lui permet de respecter la surface plane de sa toile et de réduire les lignes de la perspective au minimum : par la juxtaposition des couleurs, certaines reculent tandis que d'autres avancent. Il peut ainsi donner un sentiment suffisant d'espace — ce qui, en retour, augmente la sensation de mouvement des lignes de sa composition. Une grande expérience a appris à Léger comment intégrer exactement la représentation imagée au moule, en apparence arbitraire, de la couleur. Si bien qu'il est maintenant capable de modeler ses figures, comme dans *La Grande Parade*, et même d'introduire des éléments colorés purement descriptifs comme, par exemple, les bas bleus de l'acrobate ou le nez orange du clown. Cela signifie que le résultat final est une peinture de chevalet et non une peinture murale, au sens où Léger l'entend.

Tels sont les principes qui ont déterminé la forme définitive de *La Grande Parade*. Peut-être tout cela semblera-t-il assez simple. Rien ne serait plus éloigné de la vérité. Chaque détail a été étudié et étudié encore, jusqu'à ce que l'artiste ait été assuré d'avoir trouvé les formes exactes : en dépit de la simplification, il a préservé la ressemblance avec les modèles réels, de façon suffisante, et tout dans le tableau est harmonieux. Certes, c'est uniquement parce que Léger a trouvé, avec un plein succès, sa solution plastique, que nous ne sommes pas gênés par l'introduction de détails anecdotiques et narratifs, par exemple l'ombrelle de l'acrobate ou les oreilles vertes du clown. L'inspiration de cette peinture est romantique, son imagerie populaire. Elle est d'un esprit gai et dynamique, d'un caractère puissant, d'une composition classique au sens le plus strict. Il suffit de comparer cette œuvre avec *La Parade* de Seurat pour voir qu'elle continue la même tradition artistique. Mais on peut également, me semble-t-il, lui trouver des ancêtres plus anciens, car *La Grande Parade* est aussi dans la tradition des frères Le Nain et de Poussin. C'est, sans nul doute, le couronnement exceptionnel de toute la peinture de Léger de ces vingt dernières années, et j'ai le sentiment que c'est aussi l'œuvre la plus importante due à un artiste de l'Ecole de Paris depuis *Guernica*. Il y a plus encore : *La Grande Parade* représente une innovation considérable en matière de style. Quand on considère l'état d'appauvrissement de la peinture en France aujourd'hui — que l'on tienne compte ou non de l'école abstraite ou de l'école dite réaliste — il est excitant de découvrir que, à l'âge de 73 ans, Léger n'a pas seulement peint le chef-d'œuvre de sa vie, mais l'une des grandes peintures du vingtième siècle.



Une des vingt gouaches exécutées pendant la période où « engagé dans la bataille de la couleur », Léger cherchait à combiner ses formes graphiques avec des à-plats colorés extérieurs.

◄ *Un dessin préparatoire où les figures apparaissent encore modelées (Coll. Cooper).* | *La Grande Parade sur fond rouge. 1953. (113×155).*▼

Page suivante : La Grande Parade, état définitif. 1954. (300×400). ►







Du temps que les cubistes étaient jeunes

UN ENTRETIEN AU MAGNÉTOPHONE AVEC DANIEL-HENRY KAHNWEILER

Kahnweiler vendait la peinture cubiste quand on ne l'achetait pas. Il en vend encore aujourd'hui. C'est dire qu'il est un de ceux qui connaissent le mieux la petite et la grande histoire de l'art contemporain.

Bernier./ De 1902, date de votre arrivée de Francfort à Paris, à 1907 où vous avez ouvert votre galerie, avez-vous fréquenté les milieux artistiques ?

Kahnweiler./ *Non, pas du tout, c'est beaucoup plus drôle que cela. Je suis arrivé à Paris parce que mes parents, qui étaient dans des affaires de finance, m'y avaient envoyé, chez un agent de change. On ne voyait pas d'autre avenir pour un rejeton de la famille qu'un avenir de financier. J'allais à la Bourse chaque jour quelques instants pour me faire voir de mon patron, puis je fichais le camp au Louvre. J'ai continué ce manège pendant deux ans et demi ; ensuite, en 1905, mes parents m'envoyèrent à Londres, où étaient installés mes deux oncles, l'un d'eux surtout, Sigmund Neuman, Sir Sigmund Neuman Baronet ensuite, un des fondateurs des mines d'or d'Afrique du Sud. Comme à Paris, je faisais de mon mieux pour en faire le moins possible. En décembre 1906, la famille décida que j'irais à Johannesburg. Je dis alors : « Je ne me sens aucun penchant, vous vous en êtes déjà aperçus, pour le métier de la banque et de la bourse. » — « Mais qu'est-ce que tu veux donc faire ? » — « J'aimerais mieux être marchand de tableaux. » Je n'avais pas vu de peintres à Paris, où je ne connaissais personne, mais j'avais beaucoup fréquenté les expositions et j'avais commencé à me faire une petite collection de gravures, notamment des eaux-fortes de Manet, des lithos de Lautrec et de Cézanne. Mes oncles ne poussèrent pas les hauts cris, ce que mes parents seuls auraient fait à coup sûr. Ils décidèrent de me faire passer une sorte d'examen. Pour cela, ils m'envoyèrent chez Wertheimer, un des plus grands marchands de la ville, qui vendait surtout des tableaux anciens du XVIIIe, des Gainsborough, etc. C'était un très honnête homme et certainement, à sa façon, un excellent marchand. Il me demanda, par exemple : « A la National Gallery, qu'est-ce que vous aimez ? » Je fis exprès de prendre le contrepied de ses goûts. Si je lui avais dit que j'aimais Velasquez — que j'aimais d'ailleurs beaucoup — il aurait trouvé cela magnifique. Je déclarai : « J'aime beaucoup le Greco. » Or le Greco, à ce moment-là, sentait encore le soufre. Je dis aussi que j'aimais beaucoup Vermeer qui, à l'époque, n'était pas très apprécié, et je citai deux ou trois noms de ce genre. Puis il me demanda : « Mais enfin, vous comptez ouvrir une galerie ; qu'achèterez-vous donc ? » Je connaissais déjà l'existence de Derain, de Matisse, des fauves en un mot. Je me dis : Si je lui indique ces noms-là, il me répondra : « Connais pas ». Je décidai de citer Bonnard, Vuillard, dont je pensais qu'il avait pu entendre parler. Il me répondit: « Connais pas ».*
Néanmoins mes oncles, qui étaient des gens compréhensifs, me firent l'offre suivante : « On va te donner 25.000 francs et un an. Si, à la fin de l'année, tu es arrivé à des résultats, tu continueras ; sinon, tu iras en Afrique du Sud. » Le marché conclu, je partis aussitôt. Nous arrivâmes, ma femme et moi, le 22 février 1907 à Paris. Je trouvai bientôt une boutique rue Vignon. Les Indépendants ouvraient au mois de mars, et je fis là mes premiers achats, qui étaient des choses de Derain, de Vlaminck, de Braque, des fauves enfin.

B./ Qu'est-ce qu'un jeune homme passionné pour les arts plastiques, comme vous, voyait alors de la peinture contemporaine?

K./ *Le Luxembourg, vous le savez, était à l'époque le dépotoir de toutes les gloires de la peinture officielle. Il n'y avait que la toute petite salle Caillebotte où on pouvait voir de la peinture vivante. Dans les salons, on trouvait la peinture de ceux qui se sont groupés, en 1903, pour fonder le Salon d'automne. Il y avait d'une part Matisse (Picasso n'exposait jamais), Braque, Vlaminck, Dufy, Friesz, d'autre part Rouault.*

B./ Cézanne vivait encore. Son œuvre était-elle connue ?

K./ *Il y avait eu, précisément au Salon d'automne en 1904, une grande rétrospective Cézanne. Les Indépendants avaient fait aussi, vers ce temps-là, des rétrospectives de Seurat et de Van Gogh. Ces peintres avaient donc des amateurs qui formaient une petite, mais enthousiaste minorité. Quant à moi, je les admirais, mais il me semblait déjà qu'au point de vue affaires, c'était trop tard.*

B./ Mais pour ne pas parler de Cézanne, de Seurat ou de Van Gogh, les toiles des impressionnistes, déjà plus largement appréciées, paraissaient-elles « lisibles » au grand public ?

K./ *Ah, pas du tout. On était encore très loin même des impressionnistes. En 1904, lors d'une exposition des Monet de Londres chez Durand-Ruel, je me rappelle avoir vu deux cochers de fiacre, convulsés de haine, tendant les poings, qui voulaient démolir la devanture parce qu'ils étaient furieux contre ces tableaux qu'ils ne comprenaient pas.*

B./ En somme, le public, même averti, qui ne savait encore qu'à peine lire l'impressionnisme, et encore bien moins des œuvres comme celles de Seurat, de Cézanne et de Van Gogh, s'est trouvé brusquement mis en présence de la révolution cubiste. Il y eut là une sorte de télescopage.

K./ *En effet, mais pour être tout à fait précis, le public ne s'est pas trouvé confronté avec le cubisme, puisque les grands peintres de ce mouvement n'ont plus voulu exposer dans les salons parisiens. Picasso n'a jamais participé à ces manifestations ; il avait montré sa peinture une fois chez Vollard en 1901. Braque, lui, avait exposé des*



D.H. Kahnweiler
photographié par Picasso en 1912.

…aque : Le guéridon (115 × 80. 1911. Paris, Musée d'Art Moderne).

Monsieur, je viens de voir vos Oeuvres aux Indépendants et j'ai offert au Secrétariat cent vingt francs pour acquérir N° 722 (L'olivier). Je serais reconnaissant pour une réponse vite ; car en cas de refus de votre part je pourrais disposer autrement de mes moyens assez limités. Agréez, monsieur, l'assurance de mes sentiments les plus distingués,

Fac-similé de la première lettre du collectionneur-marchand Wilhelm Uhde à Georges Braque (Doc. Maeght).

toiles fauves dans les salons. En 1908, il envoya des toiles cubistes au Salon d'automne. On les refusa, mais deux d'entre elles furent repêchées grâce à l'intervention de Marquet et de Charles Guérin. Braque, néanmoins, retira tous ses envois et, en novembre 1908, j'organisai l'exposition qui devait donner naissance au mot « cubisme » trouvé, vous le savez, par le critique Louis Vauxcelles, qui employait d'ailleurs ce mot dans un sens péjoratif. Léger, dont le cubisme ne commence qu'en 1910, a exposé cette année-là et l'année suivante, ensuite il n'a plus exposé non plus. Gris, qui n'a commencé à peindre qu'en 1911, est très brièvement passé par les salons puisqu'en 1912, je le pris chez moi et qu'il n'exposa plus ailleurs.

B./ Nous avons mentionné Cézanne, Van Gogh, Seurat. Et Gauguin, est-ce qu'on ne se réclamait pas de lui dans les milieux de la jeune peinture ?

K./ *Certains, oui, et l'influence de Gauguin a été considérable à coup sûr. Moi, je la trouve néfaste, je l'ai souvent dit et écrit. Picasso même a été influencé par Gauguin, nettement durant l'époque bleue, mais pas après. Tandis qu'un homme comme Derain, jusqu'en 1908, était encore tout à fait sous l'influence de Gauguin. J'estime que Gauguin est au point de départ de toute une peinture décorative, ornementale, que nous voyons maintenant. Un homme comme Cézanne pensait évidemment à la construction de son tableau, mais il n'a jamais infléchi une ligne pour obtenir un effet ornemental plaisant. Gauguin l'a fait et beaucoup de peintres à sa suite. Je crois qu'il est même responsable de la peinture abstraite.*

B./ A la veille du cubisme, y avait-il des contacts entre les peintres qui allaient fonder cette école et leurs aînés : les Nabis, les anciens amis de Gauguin ?

K./ *Non, les groupes étaient très séparés et on ne connaissait pas tout le monde, comme maintenant. Pensez, moi-même je n'ai jamais connu Vuillard ni Bonnard, pas plus que Lautrec. Je n'ai rencontré personne de cette génération, sauf Odilon Redon.*

B./ Qui étaient les premiers peintres que vous avez pris dans votre galerie rue Vignon ?

K./ *C'étaient Derain, Vlaminck et Braque. Ensuite Van Dongen. J'ai eu Van Dongen pendant un certain temps et je considère encore aujourd'hui que ses œuvres fauves étaient très valables.*

B./ Par conséquent, parallèlement au début des peintres cubistes, vous vous êtes intéressé aux fauves ?

K./ *Le cubisme n'est apparu que dans le courant de 1907 et moi, qui étais arrivé à Paris au début de cette année-là, je me suis trouvé dans la situation fauve. Le fauvisme était vraiment alors dans son épanouissement. J'admirais — et j'admire encore beaucoup — Matisse, mais du point de vue commercial, pour moi, il était trop tard. Matisse vendait aux Bernheim et j'avais déjà cette manie de vouloir avoir l'exclusivité des peintres dont je m'occupe.*

Fernand Léger, à droite, pendant la première guerre.



B./ Quand avez-vous connu Picasso ?

K./ *Je suis monté le voir pour la première fois dans son atelier de la rue Ravignan au printemps de 1907. J'ai vu là les « Demoiselles d'Avignon », qu'il avait terminée dans les semaines précédentes et qui marquent, comme vous le savez, le début du cubisme.*

B./ Qu'est-ce qui vous avait amené à lui rendre cette visite ?

K./ *On parlait de lui dans le milieu des jeunes peintres. Je peux même dire dans quelles conditions exactes j'entendis parler des « Demoiselles d'Avignon ». Peu après l'ouverture de ma galerie, j'avais fait la connaissance de Wilhelm Uhde, qui connaissait déjà Picasso. Il me dit que celui-ci venait de peindre un tableau tout à fait étrange, « quelque chose d'assyrien ». Je pensai : « Il faut que je voie ce tableau-là » et je montai à Montmartre, rue Ravignan. Picasso, qui sortait du lit, vint m'ouvrir en chemise et les pieds nus. Lui me connaissait, il était déjà venu rue Vignon.*

B./ Braque et Picasso s'étaient-ils déjà rencontrés à l'époque ?

K./ *Ils se sont connus par Apollinaire en 1907. Braque disait alors des « Demoiselles d'Avignon » que c'était comme si on buvait du pétrole pour cracher du feu. Néanmoins, la chose a dû travailler dans son esprit puisque, entre l'automne de 1907 et le printemps de 1908, il a évolué du fauvisme au cubisme et qu'il a été un des deux créateurs de ce mouvement.*

B./ Ainsi ce moment a marqué une sorte de révolution esthétique. Vers 1910-1911, le phénomène cubiste était quelque chose dont on ne pouvait plus ne pas tenir compte.

K./ *Absolument.*

B./ Et cela a évolué de quelle manière, jusqu'à la première guerre mondiale ?

K./ *Il y a eu d'abord ce qu'on a appelé le cubisme analytique qui, comme Gris l'a dit lui-même, était plutôt une façon d'explorer le monde que de le figurer. C'était là évidemment une rupture profonde avec les habitudes de la peinture, étant donné qu'on ne représentait pas une seule vision de l'objet, d'une bouteille par exemple, mais qu'on montrait celle-ci de côté, d'en haut, qu'on en montrait l'intérieur également. En d'autres termes, on disait d'un objet ce qu'on en savait et non pas seulement ce qu'on en voyait.*

B./ En somme, il y avait d'une part la représentation simultanée des aspects pris par un objet selon différents angles de vision et, d'autre part, projection d'une connaissance intérieure.

K./ *Oui, mais on présentait aussi simultanément le souvenir des différentes visions qu'on avait eues de l'objet.*

B./ Est-ce que vous estimez que cette tentative a eu, sous une forme ou sous une autre, des précédents dans l'histoire de la peinture ?



Picasso photographié à Barcelone en 1905, entre Fernande Olivier et l'écrivain catalan Ramon Raventos.

K./ *Je n'en connais pas. Dans les « Vies des Saints » des primitifs que certains ont citées à ce sujet, ce sont des événements différents, se passant à des époques différentes, qu'on voit représentés. Il y a une progression dans le temps. Tandis qu'ici, il s'agit du même objet, au même moment, mais montré de diverses façons.*
Mais le cubisme analytique devenait d'une lecture de plus en plus difficile. D'autre part, il empêchait l'introduction de la couleur dans les tableaux. C'est sans aucun doute ce qui a amené les peintres à ce qu'on a appelé ensuite le cubisme synthétique. C'était une tentative pour créer des signes ou, si vous aimez mieux, des formes colorées qui signifiaient l'objet, mais sans en donner non plus divers aspects. Remarquez que Picasso, jusqu'à l'heure actuelle, continue les représentations simultanées : je pense à ces femmes de profil et de face qu'il a faites encore tout récemment.

B./ En somme, cet enrichissement de la vision a été une des préoccupations constantes de Picasso et de tous les peintres valables depuis cinquante ans.

K./ *C'est en cela que consiste essentiellement l'apport cubiste : avoir rompu avec l'imitation directe du monde extérieur, avoir donné une figuration qui n'imitait pas directement. Il n'y a pas, d'ailleurs, un peintre français de valeur qui n'ait alors été cubiste d'aspect. C'est un phénomène qui, rétrospectivement, devient assez piquant. Segonzac, par exemple, qui ne trouve pas d'injure assez dure pour le cubisme maintenant, était un des cubistes, aussi cubiste que l'on peut l'être, apparemment, avec des facettes et tout le reste.*

B./ Et Derain ?

K./ *Oui, mais chez lui c'était conscient. Il était à cette époque dans le même état d'esprit que Braque et Picasso avec qui il était lié. Il savait de quoi il s'agissait, il voulait faire la même chose que ses amis sous une autre forme. C'était moins artificiel, moins extérieur que chez Luc-Albert Moreau, Chagall, Boussingault, et tant d'autres qui, à ce moment-là, se sont dits cubistes.*

B./ Quelles étaient les relations de Matisse avec les cubistes ?

K./ *Jamais mauvaises. Matisse était un homme d'une intelligence remarquable qui a toujours été en très bonnes relations avec Picasso et Braque et qui a toujours suivi les efforts des cubistes avec beaucoup d'intérêt.*

B./ Est-ce que cela a été plus loin ?

K./ *Matisse et Juan Gris se sont trouvés ensemble à Céret en 1914. On peut déceler chez Matisse à cette époque la trace des conversations avec Gris. En particulier dans un très grand tableau d'intérieur avec un piano, peint en aplats, mais cela reste isolé dans son œuvre.*

B./ Et un petit maître comme La Fresnaye, peut-on dire, à votre avis, qu'il est cubiste ?

K./ *Je ne trouve pas du tout. Chaque fois que pour l'organisation d'expositions cubistes on m'a demandé conseil, j'ai dit qu'il ne fallait pas faire figurer La Fresnaye. J'estime que lui aussi est très proche de Gauguin. Il a pris, comme tout le monde à cette époque, plus ou moins l'apparence cubiste, pendant un temps, mais ça n'a jamais été un esprit cubiste.*

B./ Et si vous organisiez une exposition cubiste, qui y feriez-vous figurer ?

K./ *J'en ai organisé une, il y a quatre ans, à la Biennale de Venise avec Douglas Cooper. Il y avait Picasso, Braque, Gris et Léger. Pas les autres, qui étaient des suiveurs.*

B./ Est-ce que, dès l'époque héroïque, vous avez trouvé des amateurs qui aient compris la peinture cubiste ?

K./ *Quelques-uns. N'oubliez pas qu'en ce temps-là une galerie, des peintres et le propriétaire de la galerie pouvaient vivre avec très peu d'amateurs, trois ou quatre, mais c'étaient, il est vrai, des amis fidèles. En premier lieu, en France, Roger Dutilleuil, qui a été vraiment dès la première heure un amateur fervent, et puis un de mes amis personnels, qui s'appelait Hermann Rupf et possède aujourd'hui une collection magnifique en Suisse. Le premier tableau que j'ai*



vendu, je l'ai vendu à Rupf, avec qui j'avais travaillé dans une banque en 1901 à Francfort.

B./ Stchoukine, le Russe qui a acheté tant de fauves et de cubistes, vous l'avez connu ?

K./ *Stchoukine est venu chez moi vers 1908. Il n'a cessé d'acheter jusqu'à la guerre et toujours énormément. On a vu quelques-uns de ses tableaux au printemps dernier à la Maison de la Pensée française. Il y avait aussi un autre Russe, Morosov. Mais il a acheté peu de cubistes, préférant les Picasso des époques bleue et rose. Quant à Gertrude Stein, elle avait connu Picasso deux ans avant moi. Elle avait déjà acheté de ses toiles et a continué à en acheter chez moi.*

B./ En somme, elle avait acheté des Picasso bleus, des Picasso roses et elle ne s'est pas arrêtée au moment du cubisme. Est-ce qu'il y a des gens qui se sont arrêtés à ce moment-là parmi les acheteurs de Picasso ?

K./ *Je vous citerai Vollard parmi les marchands et aussi de nombreux amateurs. Vollard a recommencé d'ailleurs à acheter plus tard. Par contre, quelqu'un que le cubisme n'a jamais effrayé et dont l'action a été magnifique, c'est W. Uhde. J'ai eu aussi parmi mes acheteurs un historien d'art tchèque, Vincenc Kramar.*

B./ Ainsi, à la veille de la première guerre, le cubisme était déjà connu dans le monde entier.

K./ *Dans le monde entier si vous voulez, mais de quelques centaines de personnes seulement. Elles avaient d'ailleurs tendance à identifier le cubisme à Picasso. Braque était considéré, à peu près par tout le monde, très à tort, comme un imitateur. Picasso, avec beaucoup de générosité, l'a toujours défendu, disant : « Pas du tout, c'est un homme tout à fait authentique et qui fait sa peinture. »*

B./ Comment s'est fait le cheminement, pendant la guerre de 1914 et tout de suite après ?

K./ *Pendant la guerre, Léonce Rosemberg a fondé sa galerie et a défendu les peintres que, moi, je ne pouvais plus défendre à ce moment-là. Il a échoué complètement au point de vue commercial, parce que ce n'était pas un commerçant. D'autre part, il se peut bien que la conjonction Picasso-Ballets Russes ait joué un rôle de propagande utile, notamment dans le fait que Paul Rosemberg, le frère de Léonce, se soit mis à ce moment-là à acheter Picasso. Maintenant, cela coïncidait aussi, ainsi que vous le savez, avec l'époque « classiciste » de Picasso. Beaucoup d'amateurs qui n'avaient pas suivi Picasso cubiste revenaient à un peintre qu'ils comprenaient aisément. Il est probable que cela a joué un rôle.*

B./ Estimez-vous que dans la période militante du cubisme, il y a eu d'autres foyers que Paris ?

K./ *Non, absolument aucun. Il n'en était même pas question. J'ai organisé beaucoup d'expositions à l'étranger; d'autres en ont fait aussi et ont défendu les peintres cubistes. Mais il n'y avait aucun autre foyer créateur.*

B./ Et Klee, que vous avez connu et qui poursuivait une œuvre dont on peut dire qu'elle ne devait rien à personne, avait-il connu le cubisme très tôt ?



Au temps où apparaissaient les Fauves, les vernissages des Salons officiels étaient des manifestations bien parisiennes.

K./ *Oui, et un homme parfaitement estimable, plein de talent, de goût et d'intelligence. Mais sa peinture n'est pas une peinture qui pouvait frayer une voie nouvelle.*
B./ Selon vous, quel usage font aujourd'hui les peintres de la grande leçon du cubisme ?

K./ *Je crois que le bon usage à en faire, c'est de faire le contraire de ce que les cubistes ont fait. Je crois que le cubisme a été, en fin de compte, non pas une école de discipline comme nous l'avions pensé au début, mais une école de liberté. Il a montré les possibilités d'une écriture plastique complètement indépendante de l'illusionnisme direct. Je pense toutefois que l'usage à faire de cette écriture doit être conforme à l'esprit d'une génération complètement différente.*
Je suis convaincu qu'en ce moment, les gens qui vont dans la direction de l'avenir ce sont, sous des aspects différents, les peintres plus jeunes que je défends aujourd'hui : Beaudin, Kermadec, Suzanne Roger et d'autres. Tenez, en ce moment nous faisons une exposition d'André Masson. Voilà l'homme qui, en un certain sens, redécouvre la lumière. D'autres peintres, Tal Coat par exemple, participent du même esprit. Yves Rouvre également.

B./ Et dans quelle mesure l'expression plastique de la lumière et de ce qu'il y a de fugace dans l'objet représenté diffère-t-elle chez Masson de celle qu'en voulaient donner les impressionnistes ?

K./ *La différence me semble être celle-ci : Monet, c'était une figuration très désintéressée de la lumière. Vous le savez, il avait plusieurs toiles, il se plaçait dans les champs devant les meules de foin et, toutes les deux heures, il changeait de toile. C'était une étude presque scientifique. Masson, c'est tout à fait autre chose, c'est ce qu'il appelle lui-même « l'instant heureux ». A ce propos, voici une anecdote : Il y a deux ans, j'étais avec Masson dans les gorges du Verdon, en voiture. Subitement, il pousse un cri : « Arrêtez, arrêtez ! » Nous nous arrêtons. Il y avait un épervier qui volait au-dessus des gorges. Masson, ému par cet épervier, s'est mis à dessiner l'épervier, à dessiner les gorges, et a dit : « Ah ! je voudrais faire un tableau où on voit les gorges comme l'épervier les voit. » Vous voyez, n'est-ce pas, où est la différence chez Masson : c'est dans cette espèce de panthéisme qui était une chose complètement étrangère aux impressionnistes. Eux voyaient avec l'œil humain, étudiaient sérieusement la lumière sur tel objet, tandis qu'ici se manifeste une émotion très forte, quasi panthéiste, devant un fait du monde extérieur. C'est cela, entre autres, que le cubisme a permis de faire, c'est cela qu'on n'aurait pas pu faire avant.*



Braque dans son atelier.

K./ *Oui, Klee n'a jamais habité Paris, mais il y est venu. Et puis, il y a eu à Munich des expositions, notamment une importante exposition de Picasso à la Galerie Tannhauser en 1912. Il a donc connu parfaitement très tôt la peinture cubiste. Les peintres allemands de cette époque, qui s'intitulaient expressionnistes, ont d'ailleurs cru que le cubisme et eux, c'était la même chose. En quoi ils se trompaient. Cette confusion a duré. Pendant très longtemps, on a cru en Allemagne que le cubisme était une sorte de sous-section de l'expressionnisme.*

B./ Pour revenir en France, n'y avait-il pas, près de Paris, un autre foyer du cubisme : l'atelier de Jacques Villon ?

K./ *Villon essayait de faire une chose, à mon sens, tout à fait impossible : la fusion de l'impressionnisme et du cubisme. Mais les vrais problèmes qu'agitaient les cubistes n'ont jamais préoccupé Jacques Villon.*

B./ Mais estimez-vous que Villon est un peintre très doué tout de même ?



Matisse cavalier avec ses fils Jean et Pierre en 1912.



Il faut de l'enfance répandue partout
Louis XIV à Mansart 1669.

Découverte et éloge du Rococo

PAR CYRIL CONNOLLY

Une passion ne peut se décrire qu'en termes de passion. Voici bien des années, je remarquais que certaines œuvres d'art me faisaient venir les larmes aux yeux : des vers d'Horace, de Dryden, de Rochester, de Pope, les dernières peintures de Watteau, le *Voi che sapete* de Mozart. En 1938, deux petits édifices — le théâtre romain de Palladio à Vicence et le pavillon Amalienburg aux environs de Munich — vinrent s'ajouter à ma liste. Qu'avaient-elles en commun, ces œuvres d'art ? La perfection au sens idéal du terme, une conception lyrique de l'humanité, une réponse à tout ce qui est passager et fugace, une calligraphie d'adieu. Naturellement, j'ai été plus profondément ému par l'art qui naît du sens tragique de la vie, j'ai été ébranlé par le romantisme, magnétisé par Baudelaire, bien que j'en sois arrivé à croire qu'il existe aussi une gaîté inconsciente, une acceptation des limitations humaines aussi significatives que la protestation romantique et qui ne sont pas moins propres à faire naître des œuvres d'art. Le pavillon Amalienburg, caprice d'un chasseur royal que M. Sacheverell Sitwell appelle « le monument suprême d'une époque », fut le premier exemple de style rococo que je voyais. Dans cette pièce ronde, bleu et argent, avec ses longs miroirs et son lustre, se manifestait une poésie de vivre, la révélation d'une intimité et d'un plaisir que je n'avais pas crus possibles :

Ci-gît, dans une paix profonde
Cette dame de volupté
Qui pour plus grande sûreté
Fit son paradis en ce monde.

Le rococo nous est aujourd'hui si familier qu'on est surpris d'apprendre que son culte est très récent. Deux définitions en font foi :

« Rococo se dit trivialement du genre d'ornement, de style et de dessin qui appartient à l'école du règne de Louis XV et du commencement de Louis XVI. Il se dit, en général, de tout ce qui est vieux et hors de mode dans les arts, la littérature, le costume, les manières, etc... « Aimer le rococo », « tomber dans le rococo », « cela est bien rococo. » (Dictionnaire de l'Académie française, 1842.)

« Rococo. Une variété dégradée des ornements de style Louis XIV, issue de ce dernier à travers la décadence du style Louis XV. C'est généralement un assemblage, dénué de sens, de volutes et de coquilles contournées et conventionnelles. Le terme est aussi quelquefois appliqué à quelque chose de mauvais ou de sans goût dans l'art de la décoration. » (Chambers, 1882.)

Les premières allusions au nouveau style le mentionnent comme « goût moderne » ou « goût du siècle » (Blondel, 1738). Les expressions « Pompadour », « Rococo » venaient des ateliers et furent employées pour la première fois par Maurice Quai en 1796. En 1828, Stendhal écrit : « Le Bernin était le père de ce mauvais goût appelé dans les ateliers du nom quelque peu vulgaire de Rococo. » Victor Hugo est le premier à l'admirer (bravo !) : « Les cloches de la cathédrale (de Nancy) sont des poivrières Pompadour... La place de l'Hôtel de Ville est une des places rococo les plus jolies, les plus gaies et les plus complètes que j'ai vues... C'est une place marquise » (1839). En 1836, le terme apparaît en Angleterre, en 1843 Burckhardt l'emploie en Allemagne où les historiens d'art ont réussi lentement à le dépouiller de son sens péjoratif.

Il faut maintenant considérer le problème suivant : qu'est-ce que le rococo et d'où vient-il ? M. Fiske Kimball, de Philadelphie, a posé la question dans son monumental ouvrage *Création du Rococo* (1943). Il prouve, de manière décisive me semble-t-il, que le mouvement commence quand le baroque massif louis-quatorzien éclate en formes courbes asymétriques contrastantes, provoquant un envahissement de l'architecture par la décoration jusqu'à ce que (ainsi dans quelques églises allemandes) la décoration crée, elle-même, sa propre architecture. M. Fiske Kimball s'écarte ici de la théorie allemande selon laquelle le rococo n'est qu'un autre nom du baroque décadent qui vint d'Italie à Vienne et de Vienne en Allemagne suivant un développement organique. M. Fiske Kimball ne croit pas non plus que le rococo se soit dégagé du nordique « will-to-form », ni de l'observation directe de la nature, ni des propriétés des nouveaux matériaux tels que le stuc et la porcelaine. Son origine se trouve dans les arabesques de Bérain, dont Lepautre s'inspira vers 1699, pour la décoration de Versailles. Grâce à une étude minutieuse des dessins originaux et des rapports d'entrepreneurs, M. Kimball a distingué, dans la liste des artistes officiels, les noms des véritables créateurs : les grands précurseurs Bérain et Lepautre qui allègent le lourd baroque, Oppenord et Vassé qui conduisent la première attaque au temps du Régent, Audran et Watteau avec leurs arabesques, Pineau, Meissonier et Lajoue, le brillant « état-major » du « style pittoresque » des années victorieuses de 1730-1735, enfin Babel et Cuvilliès. Nous voyons le tarabiscotage de la ligne Régence lutter avec les lourds dessins des portes et des fenêtres, des meubles et des boiseries pour contrôler petit à petit la forme de l'objet lui-même jusqu'à ce que, vers 1740, chaque élément : vue ou perspective, palais ou pavillon d'été, temple ou tombeau, se soumettent aux lignes de flux et de reflux, aux circonvolutions qui gouvernent à la fois l'eau, les coquillages et les rochers qu'ils utilisent ou dont ils s'inspirent.

La réaction commence après 1750, quand le jeune Cochin, l'archéologue Caylus et l'abbé Leblanc poussent les hauts cris au nom du bon goût français, quand le jeune Marigny entreprend son voyage en Italie, d'où il revient avec les copies de Pompéi, quand l'église Saint-Sulpice de Servandoni et le Panthéon de Soufflot sont construits, quand Gabriel remplace Boffrand et, par-dessus tout, quand l'Angleterre est victorieuse dans la guerre de Sept ans (1759). Pédante Angleterre qui, conduite par Burlington et William Kent, a arrêté le rococo et s'est dirigée tout droit du classique Palladio au néo-classique Adam.

Supposons maintenant un Américain studieux, à l'imagination enflammée par les tableaux de Boucher de la collection Frick à New York (primitivement dans la collection de Mme de Pompadour, à Crécy) ou par ses tapisseries provenant du salon ovale de l'hôtel de Soubise, actuellement à Philadelphie. Il décide de voyager pour en savoir davantage sur la civilisation qui donna naissance à ces œuvres. Où devrait-il aller ?

Il peut s'arrêter à Londres pour la collection Wallace qui lui permettra d'étudier les rythmes de base dans quelques-uns des plus beaux meubles, quelques-unes des plus belles chinoiseries



et peintures de cette époque. Pour le style rococo, l'Angleterre est au premier rang dans les trois exemples mineurs qui suivent : l'ameublement de style dit Chippendale, l'argenterie de Lamerie et la porcelaine de Chelsea et de Bow, si somptueuse, fraîche et agreste.

En France, notre jeune Américain devra visiter les « petits appartements » de Versailles, les hôtels du Marais (en particulier l'hôtel de Soubise) et différents salons, admirer des encadrements de portes et des rampes d'escaliers du faubourg Saint-Germain et de la place Vendôme. Mais Paris, malgré la place de la Concorde, n'est pas la capitale du rococo : l'opposition à ce style y fut forte et constante. M. Kimball cite les phrases suivantes, extraites des mémoires secrets de Cochin : « Il y eut dans ce temps-là quantité de mauvais inventeurs d'ornements qui jouirent de la plus brillante réputation, un Pineau qui estropia de sa sculpture toute l'architecture qui se fit alors. Lajoue même, peintre d'architecture assez médiocre, fit des dessins d'ornements assez misérables, qui se vendirent avec la plus grande rapidité. Tout était livré à un esprit de vertige. Meissonier, homme qui avait véritablement du génie, mais un génie sans règle et de plus gâté en Italie par son admiration pour les Bosromini, acheva d'amener le désordre dans toutes les têtes... C'était M. Openor, architecte, qui avait commencé à sortir du bon goût du siècle de Louis XIV... D'excès en excès, les choses arrivèrent au comble du ridicule où nous les avons vues. »

Cette attitude persiste deux cents ans plus tard quand, dans son *Architecture française* (1951), M. Hautecœur traite des créateurs du « style pittoresque » en des termes qui pourraient aisément être appliqués aux cubistes ou aux surréalistes :

« Lorsqu'on note en France quelque exagération, il faut en chercher les auteurs et ces auteurs sont Oppenord, fils d'un Hollandais, Meissonier, né à Turin, Pineau, qui revient d'un long séjour en Russie, Cuvilliès, né en Hainault, ou Lajoue qui n'est pas un architecte, mais un peintre. »

▲ *Ci-dessus : Wiblingen, bibliothèque du cloître, 1750 ; ci-dessous : la bibliothèque du couvent de Schussenried, 1752. Les statues blanches contrastent avec la polychromie et l'or de l'ornementation.* ▼

Eglise de Rohr, par Egid Quirin Asam, 1723 : l'Assomption de la Vierge, figure polychrome dominant le maître-autel. Elle s'élève au-dessus du groupe convulsé des apôtres. ►





Vierzehnheiligen, 1743-1772, chef-d'œuvre de Balthazar Neumann. L'église est célèbre notamment par son autel circulaire.

Si peu d'œuvres de cette époque sont parvenues jusqu'à nous, cela n'est pas entièrement dû à la « guerre des châteaux » de la Révolution, mais au caractère révolutionnaire du style lui-même, abandonné plus tard à la fois par les élégants et les conservateurs.

En France, ce n'est qu'à Nancy, fief de Stanislas, beau-père polonais de Louis XV, qu'on trouve un ensemble architectural rococo, conçu par Heré et enrichi des exquis fers forgés de Lamour. Là, comme en Allemagne, on était fier du style rococo et les petits princes étaient rarement en mesure de faire redécorer les splendides salons dont ils avaient hérité. En Allemagne, les destructions sont entièrement dues à la dernière guerre et des dommages irréparables ont été infligés aux trois capitales du rococo, Wurtzbourg, Munich et Berlin. Ceux qui trouvent les vestiges de l'œuvre de Cuvilliès, à Munich, écœurants ou surchargés auraient dû pouvoir étudier la décoration disparue de la grande salle dorée de Charlottenburg et les salons de Voltaire à Sans-Souci, œuvres de Johann August Nahl, artiste plus sobre, mais non moins doué que Cuvilliès. Du salon d'argent de Hoppenhaupt, dans le Neue Schloss de Potsdam (rétabli dans son intégrité par les Russes), M. Sitwell écrit : « Les salons aux lambris décorés d'argent sont d'une beauté inconcevable ; l'ornementation de certaines portes figure des chutes d'eau dont les volutes trouvent un écho sur les panneaux muraux aux pâles reflets d'or ou d'argent verdâtre... Les tableaux de Watteau ne pourraient jamais trouver un cadre qui leur convînt davantage. »

Je ne pense pas, personnellement, que les sources du rococo religieux, en Allemagne du Sud, soient entièrement françaises. Il semble qu'il y ait eu, autour du lac de Constance, fusion d'influences françaises, italiennes et autrichiennes chez les maîtres artisans et les sculpteurs sur bois du Wurtemberg et de la Bavière — profondément religieux bien qu'aimant l'apparat. Le mouvement de construction et de rénovation des vastes monastères s'étendit à l'ouest de la Vienne baroque, le long du Danube et de l'Inn, tandis que les ouvriers qui travaillaient le stuc arrivaient du Tessin et que les architectes des princes revenaient de Paris avec de nouveaux livres d'ornements et de dessins.

Dans l'Allemagne du centre, la situation est plus claire. Là, la grande famille des Schönborn, princes-évêques qui négociaient et s'entremettaient entre Vienne et l'Ouest, exerçait son autorité sur Wurtzbourg, Bamberg, Mayence, Spire et Trêves. En 1719, Johann Philip Franz, héritant de ses biens, annonce au grand effroi de son chapitre que la fièvre de construire s'est emparée de lui. Il choisit comme architecte un jeune capitaine du génie de retour des guerres de Turquie. Ce spécialiste des fortifications et des arsenaux devint l'un des plus grands architectes du XVIIIe siècle, à la personnalité généreuse, sereine et triomphante.

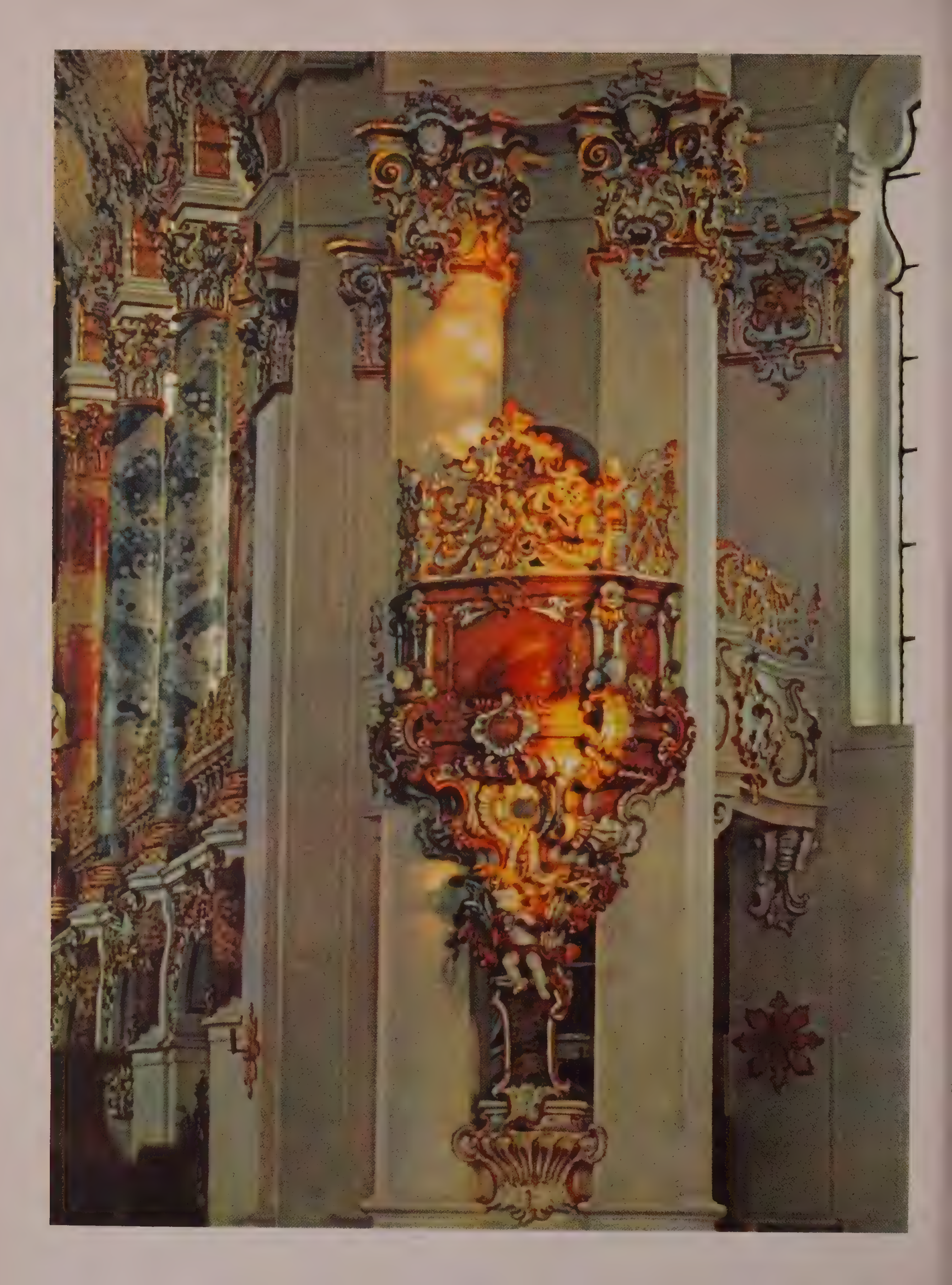
Les premiers plans de Johann Balthazar Neumann (né en 1687) pour la Résidence de Wurtzbourg furent faits en 1719. En 1723, il vint à Paris pour consulter Boffrand et Robert de Cotte. La construction du palais dura de 1720 à 1744. Il était orné d'une exquise décoration de Bossi, détruite lors du raid du 16 mars 1945.

Subsistent encore le grand escalier et trois somptueuses pièces. Le plafond de Tiepolo, qui représente Jupiter envoyant aux quatre continents la bonne nouvelle de l'établissement du règne d'Apollon, fait presque oublier, dans sa sérénité aérienne, les dommages de la guerre. Car Tiepolo (comme le montrent ses « salons » du Palais Rezzonico à Venise) exprime la quintessence de l'esprit rococo en peinture. C'est une erreur, certes, de parler d'un « peintre rococo », mais il est clair que quelques artistes, tels Boucher, Huet, Pillement, Longhi, Devis et Laroon se sont abandonnés au mouvement rococo aussi complètement que les grands dessinateurs de porcelaine Kändler et Bustelli. L'autre chef-d'œuvre de Neumann est l'église de pèlerinage de Vierzehnheiligen (1743 et les années suivantes) entre Bamberg et Bayreuth. Elle est grande, chaude, accueillante et belle. Deux tours semblables, d'une pierre dorée, s'élèvent au-dessus des champs et des bois et, à l'intérieur tout est légèreté et harmonie. Comme Wies (quoique beaucoup plus vaste), c'est une église où chaque mètre carré est décoré de façon exquise. Les confessionnaux de Feichtmayer suggèrent des sièges soudanais ou des loges d'opéra et (comme à Wies) l'élément principal est une chapelle ovale comportant une colonnade en marbres de couleur qui, construite dans le centre ovale de l'église, enlève toute emphase à l'ensemble. Cette caractéristique distingue ces églises construites au XVIIIe siècle de celles qui furent simplement restaurées, car la forme ovale satisfait le besoin esthétique de l'époque. Neumann est aussi un lien entre le rococo français et celui des églises de l'Allemagne du Sud, bien que dans la fresque de Tiepolo (1753), ce ne soit pas en pèlerin qu'il ait choisi d'être représenté, ni en architecte de prince, mais en colonel d'artillerie méditant près de son canon.

La maison des frères Asam à Munich, 1733-1746. A sa droite, l'église Saint-Jean Népomucène dont on aperçoit une colonne. Page ci-contre, vue générale de Wies, construite et décorée par les frères Zimmermann, 1746-1754.







Le génie goethéen de Neumann se partage en deux chez les frères Zimmermann qui viennent d'une famille d'artisans de Wessobrunn. Jean-Baptiste (1680-1758) se fit connaître dans les cercles de la Cour comme peintre et décorateur et revint de Paris à Munich dans un carrosse doré, tandis que Dominique (1685-1766) devenait l'architecte des monastères les plus humbles, vivant tout le temps à la campagne, à Landsberg ou à Wies. Il était sans instruction et pouvait difficilement dessiner correctement, employant le bois et le stuc pour résoudre des problèmes nécessitant la pierre, alors que son frère, plus mondain, travaillait avec Cuvilliès aux riches salons de la Résidence de Munich.

Pourtant à Gunzbourg, Steinhausen et Wies, il produisit des œuvres qui témoignent de son talent naturel. Steinhausen est une petite église de pèlerinage, dans le Wurtemberg, avec un plafond par Jean-Baptiste. L'église a la forme d'une ellipse et est décorée en blanc, rose, beige et bleu pâle ; même les lettres du nom de « Jésus » sont rococo, et la fresque circulaire représentant Marie, Reine des Cieux, remplie de scènes du paradis, est bordée par la vision, digne de Versailles, d'une fontaine dans une clairière.

Steinhausen, cependant, n'est qu'un projet pour Wies (près de Füssen), œuvre suprême des deux frères. La campagne environnante est simple : des champs, des bois sombres et des montagnes à l'horizon (souvent sous la neige) servent de cadre au bâtiment solitaire dont l'intérieur, d'une perfection de pastel, matérialise par contraste les rêves du pèlerin. Le peintre de la Cour de Munich et le maître architecte campagnard ont réuni ici leurs dons différents. Le plafond de Jean-Baptiste à Wies représente le Jour du Jugement : tout est charité et pardon, le Christ descend sur un arc-en-ciel. L'ensemble du petit édifice respire la délectation et la sérénité. Une fois l'église terminée, Dominique se retira jusqu'à sa mort, à l'âge de 81 ans, dans une modeste maison, d'où il pouvait contempler son œuvre.

Les frères Asam (Cosmo Damian, 1686-1739, et Egid Quirin, 1692-1750) étaient également capables de décorer une église entière à eux deux, mais leur œuvre n'est pas aussi connue que leur nom, car le meilleur en est quelque peu inaccessible. Leur génie est plus tourmenté que celui des Zimmermann ; eux aussi travaillaient mieux hors des villes, dans les domaines lointains des monastères qui bordaient le Danube. Leur chef-d'œuvre de jeunesse est Weltemburg, avec sa magique statue de saint Georges terrassant le dragon et le merveilleux buste de Cosmo par son frère, en chérubin surgissant du stuc. A Rohr, Egid Quirin, le plus jeune frère, crée son sensationnel rétable — représentation théâtrale de l'Assomption. On considère Osterhofen et Straubing comme leurs plus belles œuvres de la fin. A Munich, on peut encore voir la façade sculptée de leur maison, à côté de la sombre église de Saint-Jean Népomucène qu'ils édifièrent ensemble.

Les deux frères sont les premiers architectes d'églises rococo de l'Allemagne du Sud ; ils étudièrent à Rome, ce qui développa leur sens du théâtre, et commencèrent à travailler dans leur pays vers 1720. Ils allient une invention brillante, la grâce et l'esprit, les dons de fresquiste de Cosmo Damian et l'exceptionnel talent de sculpteur d'Egid Quirin.

Un autre architecte d'église doit être mentionné, Johann Maria Fischer (1691-1766), issu d'une lignée de maçons du Palatinat supérieur. Ses plus belles églises sont Diessen (sur l'Amersee), Ottobeuren (près de Memmingen, dans le Nord de la Bavière) et Zwiefalten, dans le Wurtemberg. Cette dernière est une merveilleuse création. L'extérieur, enflé comme une voile, est d'une grâce ondoyante, et l'intérieur extraordinairement riche. La chaire du prédicateur ruisselle de chutes d'eau dorées ; elle est ornée de squelettes représentant la vision d'Ezéchiel par J. Christian. Le rococo a marqué de son emprise générale toute la grande église. Il y a un trône avec un siège rococo et deux confessionnaux près de l'entrée qui doivent être uniques : l'un est une loge en stuc avec un bouquet de palmiers convulsifs et des colonnes couvertes de feuillage, l'autre comporte une chute de colonnes en stuc sculpté, emportées dans un mouvement de catastrophe. Ottobeuren est semblable, à une plus grande échelle encore.

Une autre église du milieu du siècle subsiste : Neu-Birnau, sur le flanc d'une colline à la limite ouest du lac de Constance. Peter Thumb en est l'architecte et Joseph Anton Feuchtmayer l'auteur des stucs. Les portes d'entrée sont grises avec un revêtement rose. L'intérieur flamboie de couleurs ; au plafond, une fresque contient un vrai miroir, des bustes d'or au-dessous captent le soleil réfléchi par la glace. Partout, des taches de couleur verte : dans l'ornementation en volutes, à la tête des colonnes de l'autel rose où le vert trouve un écho dans les plantes et dans le vert de la treille à l'italienne ou encore dans le déploiement des branches de l'arbre de saint Jean-Baptiste.

La figure la plus étrange du rococo allemand est certainement Cuvilliès (1695-1768). Ce Wallon de Soignies était un nain haut de moins de quatre pieds. Quoique Français d'origine, il travailla toute sa vie à l'étranger et devint, avant 1711, le page de l'Electeur de Bavière en exil, Max Emmanuel, avec qui il revint de Bruxelles à Munich en 1715. Après un apprentissage d'ingénieur militaire, il fut envoyé à Paris, où il étudia auprès de Blondel de 1720 à 1724. En 1725, il devint l'architecte de la cour de l'Electeur, succédant à Effner, le créateur de Nymphenburg et de Schleissheim. Ses livres sur les ornements sont des variations originales et fécondes sur les thèmes de Lajoue, mais les possibilités qu'il eut de les réaliser sur une vaste échelle furent beaucoup plus grandes. En dehors de son travail à Brühl (maintenant très endommagé), aux environs de Cologne, il est l'auteur de trois intérieurs glorieux : les cinq salons de la Résidence (1730-1737) et l'Amalienburg (1734-1739), décorés par J. A. Zimmermann, et le théâtre de la Résidence (1753). Le théâtre et les salons du Palais ont aujourd'hui complètement disparu. Jacob Burckhardt considère ces riches salons comme « le rococo le plus beau existant sur terre, dépassant en invention et en subtile élégance tout ce que j'ai vu ». Le théâtre (« l'art rococo à son point culminant », S. Sitwell) offrait une vision d'or, de blanc et de pourpre, centrée sur la loge royale. Il ne contenait que six cent trente-sept places, et Mozart y conduisit la première représentation de son opéra *Idoménée* (1781).

On peut se demander ce qui demeure de l'architecture civile rococo après la destruction des palais de Wurtzbourg, Munich, Potsdam, Bruchsal et Brühl. Heureusement, le palais des Margraves d'Ansbach demeure avec ses vingt-cinq pièces intactes. Il y a aussi Bayreuth avec son palais, le théâtre Bibbiena, les pavillons d'été et les grottes très abîmées de l'Ermitage.

Les bibliothèques des monastères constituent un lien entre l'architecture civile et religieuse : leurs plafonds ovales revêtus de fresques, leurs rayonnages ondulés, leurs statues allégoriques, disent un calme opulent où l'atmosphère est profondément religieuse, bien qu'aucun détail ne puisse offenser les susceptibilités délicates d'un incroyant. Saint-Gall en Suisse, Fürstenzell, Wiblingen près d'Ulm, Dillingen et Schussenried dans le Wurtemberg sont parmi les plus belles.

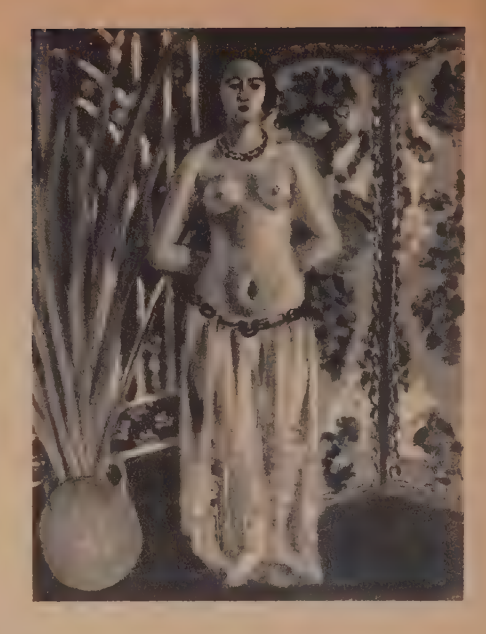
Il y a aussi des jardins rococo, comme le Jardin de la Fontaine à Nîmes et, par-dessus tout, Veitshöcheim aux environs de Wurtzbourg. Chassée des arbustes condamnés à n'être que des murs de verdure, la nature semble fleurir dans la statuaire de Dietz, délicieusement exubérante et robuste, et pourtant, comme la porcelaine rococo, touchante et même pathétique. Trains, tramways, cheminées d'usines, gazomètres, attendent avidement la destruction finale en rugissant autour des allées et des grottes délicates.

Un dernier mot à ceux qui veulent étudier le rococo. Dépêchez-vous ! Un style qui ne connut pas de frontières, qui entoura de ses volutes tout ce qu'il toucha — une cathédrale comme un objet usuel — qui se propagea dans toutes les classes ; un style dont le message fut mouvement, spontanéité, intimité, extravagance des formes et délectation de l'esprit ; un style qui à son époque fut audacieux, contemporain et universel comme aucun style ne l'a été depuis — à moins que nous n'élevions l'art nouveau, le cubisme et le surréalisme à un rang qu'ils ne méritent pas — un feu créateur qui a brillé dans toutes les capitales, de Lisbonne à Léningrad, n'est rien s'il n'est pas périssable et n'attire à lui une haine constante. A l'instant où j'écris, une façade est en train de s'écrouler, un plafond s'écaille, des boiseries sont enlevées, des plâtrages écrasés, des chambranles arrachés, un miroir Chippendale se fêle et d'innombrables objets en porcelaine sont maniés maladroitement et brisés. (« La période du rococo peut bien être appelée l'âge de la porcelaine et sans une compréhension pleine de sympathie du rococo, on ne peut apprécier l'art. » Honey.) Dépêchez-vous, dépêchez-vous donc ! avant la dernière cartouche, avant que l'arabesque ne s'évanouisse, que la dernière lettrine ne prenne le chemin de Sans-Souci et de Schönbornslust, de Belle-Vue et de Bruchsal.

Traduit par Henri Hell.

des chaires de Wies.

La cote : Derain et Matisse



Dans cette rubrique, nous présenterons chaque mois une étude sur le marché d'une école, d'un peintre, d'un style, etc. Cette étude de marché sera faite en se basant sur les adjudications obtenues dans les ventes publiques internationales. En effet, bien que celles-ci ne portent que sur une partie des objets d'art vendus chaque année, elles constituent la seule base de référence objective à laquelle on puisse avoir recours.

Nos lecteurs, qu'ils soient ou non collectionneurs, trouveront dans une rubrique de cette sorte des renseignements qui les intéresseront. En effet, la cote des tableaux et des objets d'art, indispensable à ceux qui, à un titre quelconque, vendent ou achètent, est aussi un des signes les plus révélateurs de l'évolution du goût à travers le temps.

Pour inaugurer cette rubrique, nous avons pensé qu'il était particulièrement indiqué de consacrer une étude aux prix atteints par les œuvres de deux grands peintres récemment disparus : André Derain et Henri Matisse.

Appartenant à la même génération, Derain et Matisse se sont affirmés d'abord dans le mouvement fauve dont Derain était, avec Vlaminck, le fougueux animateur. Pour les amateurs de cette époque, les fauves sont bêtes dangereuses. Les collections n'accueillent pas ces peintures discordantes et de mauvais goût. Leurs prix, des plus modestes, ne dépassent pas quelques louis.

Matisse apparaît cependant timidement, en mai 1914, au moment de la dispersion de la belle collection de M. Herbert Kullmann, amateur anglais, avec une importante nature morte de 1908, adjugée 2600 fr. or. Prix déjà important si l'on songe que dans la même vente, un Renoir est adjugé 38 500 fr. et un Cézanne 28 000 fr., ces deux tableaux de dimensions sensiblement égales au Matisse. L'année précédente, un beau paysage de Derain, daté de 1910, avait été acheté 1150 fr. dans une petite vente à l'hôtel Drouot.

La première guerre mondiale suspend toutes transactions. Quand elles reprendront, elles ne seront plus exprimées en francs or.

Dans les années d'après guerre, nous voyons Matisse s'affirmer dans une vente à l'hôtel Drouot en 1922. Le Dr Soubies acquiert de lui, pour 4200 fr., une silhouette de « Femme à la cravate », rapidement brossée, dont la facture un peu lâche ne laisse pas encore prévoir les enchères importantes qui vont suivre bientôt.

Ci-dessous, « L'Illysus », nature morte de Matisse (datée de 1908). 61×74. Adjugé 2600 fr. or en 1914, lors de la vente Kullmann à l'Hôtel Drouot.



Derain se manifeste également par quelques toiles de qualité moyenne, dont les prix ne dépassent pas 3500 fr.

Il faut attendre l'année 1928 pour les retrouver tous deux dans les belles ventes de tableaux contemporains.

C'est d'abord Derain à qui Eugène Descaves a fait une grande place dans la modeste collection qu'il disperse à l'hôtel Drouot. Sept tableaux ou dessins sont inclus au catalogue et leurs prix s'affirment avec une enchère (la plus élevée) de 14 500 fr. pour une nature morte de 68 cm.×58 cm.

Quinze jours plus tard, c'est la collection du Dr Soubies qui est vendue. Les enchères importantes, en partie explicables par les mouvements d'ordre monétaire, accusent l'intérêt grandissant des acheteurs pour Matisse. La cote de Derain, également très en hausse, reste sensiblement inférieure. C'est d'abord, de ce dernier, une belle petite nature morte acquise pour 5200 fr. par M. Canonne (nous la retrouverons deux ans plus tard). Puis « Le tournant de route », adjugé 16 000 fr. et, coup sur coup, des enchères de 36 000, 30 000, 46 000 et 27 000 fr. pour quatre toiles importantes, nus ou nature morte.

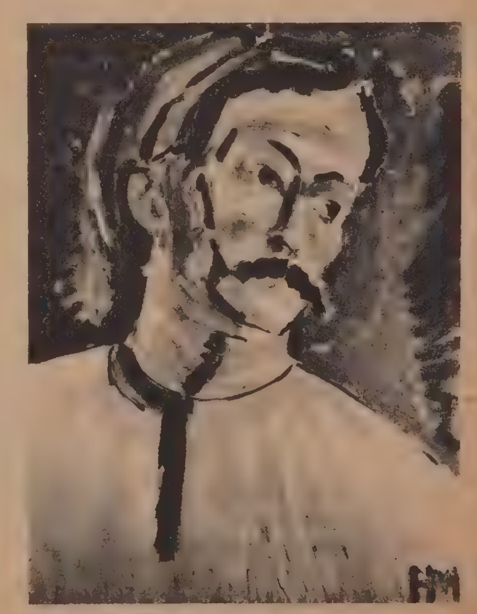
Matisse lui aussi, quelques mois plus tard, va obtenir des prix qui sont une consécration : 44 000 fr. pour « La plage de Nice vue du bateau ». L'auteur dramatique Henri Bernstein achète ensuite pour 31 000 fr. le « Bouquet de soleil », petite toile déjà ancienne dans l'œuvre, et il disputera bon nombre des 22 autres Matisse offerts par les crieurs, pour finalement acquérir l'« Odalisque au paravent bleu ». Cette magnifique toile, de dimensions moyennes (66×50) lui est chèrement disputée et il devra la payer le prix record de 217 000 fr. Tous les grands collectionneurs du monde sont présents, et c'est le départ pour les grandes collections étrangères.

Le fossé entre les prix de Derain et ceux de Matisse ne se comblera plus durant tout le reste de leur vie. Toutefois, toujours en 1928, la dispersion des tableaux ornant une villa de Deauville réservera à Derain de très beaux résultats avec une grande toile, légèrement postérieure à l'époque fauve, que M. Chester Dale, amateur new-yorkais, payera 87 000 fr.

Arrive 1930 : les prix de la collection Canonne laissent déjà prévoir les années difficiles, et les acheteurs accusent des possibilités financières fléchissantes. Pourtant, un Matisse « Intérieur à Etretat » sera adjugé 75 000 fr. et un paysage de Derain (61×50) 35 000 fr.

En haut de la page : l'Odalisque au paravent bleu. 66×50. Adjugé 217 333 fr. en 1928.

Ci-dessous, le portrait de Derain par Matisse (1905) 33×28. Vendu 7 millions lors de la vente Jeffreys à Londres.



La petite collection Viguier, dispersée le 21 mai 1931, atteste d'une façon frappante cette crise qui marquera pour dix ans le marché mondial de la peinture.

Les prix maximum de Derain vont osciller autour de 27 000 fr. avec « La chambre à coucher » et une belle toile d'époque fauve. La cote de Matisse, au même moment, se fixera, pour ses plus beaux tableaux, autour de 40 000 fr.

Quelle désillusion pour ces peintres, en pleine possession de leurs moyens, après les magnifiques résultats consacrés par la vente Soubies en 1928 ! Il leur faudra, comme à tous leurs camarades, batailler et soutenir un effort qu'aucun résultat important ne viendra encourager jusqu'en 1942. Malgré la dispersion de magnifiques collections comme celles de Ch. Pacquement, E. Blot, G. Benard, E. Vautheret, F. Carco, J.-A. Fontaine, H. Canonne. Le magnifique portrait de Vincent Muselli ne franchira pas le cap des 28 000 fr. Dans les ventes publiques, les prix s'étageront entre 5 et 12 000 fr.

Matisse, tout de même moins défavorisé, soutiendra mieux ses cours, mais ses prix plafond tourneront autour de 40 000 fr. avec une ou deux exceptions (« Femme à sa coiffeuse », 46×38, collection Canonne, 1939, 66 000 fr.). Signalons aussi « L'atelier du peintre », 155×46 cm., de la vente Blot, œuvre ancienne très typique, qui figura au Salon d'automne de 1911. Elle est adjugée 35 000 fr. (Nous aurons l'occasion de la revoir vingt ans plus tard, en 1954, dans la collection récemment dispersée du Dr Charpentier, où elle sera adjugée 3 900 000 fr.)



Le vieux pont, par Derain, 81 × 100. Adjugé 87 000 fr. en 1928.



Derain, Jeune fille en buste. 61 × 50. Adjugé 750 000 fr., vente Girardin en 1953.

Notons que dans cette époque trouble, la faveur des collectionneurs ira de plus en plus aux œuvres anciennes, et particulièrement de l'époque fauve, de Matisse comme de Derain.

C'est la dispersion de la collection Belval à Aix-en-Provence en février 1942, malgré les effroyables entraves de l'occupant, qui prépare les résultats que consacre la vente Viau.

L'intérêt des acquéreurs pour la peinture moderne, malgré les difficultés de la vie quotidienne, se réveille enfin. Entre autres, un beau paysage de Derain (61×49) atteindra 75 000 fr. Matisse, présent lui aussi, obtiendra 100 000 fr. pour une petite toile ancienne.

Le cours de leurs œuvres, tout au long des années qui vont suivre, ne cessera de s'affirmer.

« Les Tulipes et Marguerites » de Matisse, tableau fauve connu, sont adjugées 700 000 fr. et un minuscule petit Derain, « La femme au fauteuil rouge », 30 000 fr. Ces deux tableaux faisant partie de la collection Fénéon, dispersée au printemps 1947.

Les prix de Derain et de Matisse ne cesseront plus d'augmenter maintenant jusqu'à leur mort, tout en conservant leur parité.

Un portrait de Derain, « Jeune fille en buste » (61×50 cm.), en décembre 1953, à la vente de la collection Girardin, sera adjugé 750 000 fr. A la même vente, la « Jeune fille à la fenêtre en robe rayée bleu » de Matisse (64×54 cm.) fera 3 200 000 fr. Quelques mois plus tard, le Matisse de la collection Bonnard (« La fenêtre ouverte », 73×60 cm.) sera emporté par un amateur pour 4 700 000 fr.

A la fin du mois de novembre à Londres, la Tate Gallery a acquis le portrait de Derain par Matisse pour un peu plus de 7 000 000. Presque en même temps, dans une vente à Stuttgart, « La grille du parc » (39×47 cm.), une peinture à l'huile de Derain datée de 1912, faisait 710 000 fr.

Ce rapide examen souligne le fossé existant entre les deux artistes.



Paysage, par Derain. 49 × 60. Adjugé 75 000 fr. en 1942 (Coll. Belval).

Il est difficile d'augurer de l'avenir, mais il semble que si les prix de Matisse ont atteint leur cote maxima, ceux de Derain n'ont pas encore atteint leur plafond.

Les prix indiqués sont exprimés en francs français et sans les taxes.

Le prix atteint par un tableau, un objet d'art, ou un meuble ancien, est fonction de différents facteurs qui lui sont propres : nature du sujet, état de la pièce, importance de l'ouvrage dans l'œuvre du créateur, etc... Ces éléments ne peuvent être appliqués sans risque d'erreur aux autres œuvres du même artiste ou à différents objets d'une même époque. Nous ne saurions trop recommander à ceux de nos lecteurs qui veulent connaître la valeur des œuvres qu'ils possèdent, de s'adresser à des experts agréés ou à des spécialistes qui sont seuls susceptibles de leur donner un avis autorisé.

Picasso *a dessiné il y a quelque temps le modèle d'un magnifique collier. Il est formé de plaques circulaires en or, décorées de scènes de tauromachie gravées, qui alternent avec des osselets en or également. La pièce centrale du collier, qui est aussi important qu'un collier de la Toison d'Or, est constituée par un grand médaillon portant une tête de taureau en relief. C'est le dentiste de Picasso qui a exécuté ce bijou.*

Pignon *qui a fait les décors de la Mère Courage pour le Théâtre National Populaire, s'est rendu à Berlin répondant à l'invitation du metteur en scène Sthude, qui va porter à l'écran la pièce de Bertold Brecht. Pignon sera chargé de superviser la couleur du film. C'est la deuxième fois qu'on demande à un peintre d'assumer une tâche de ce genre : pour mettre au point la couleur de Moulin-Rouge, John Huston s'était adressé à Vertès.*

Serpan *a exécuté récemment pour des immeubles modernes à Milan et à Rome de grands panneaux décoratifs, constitués par ses habituelles nébuleuses tourbillonnantes. Il a tracé celles-ci à même les murs des bâtiments. Il espère en réaliser de plus grands encore à Paris.*

Hélion *a commencé une toile de quatre mètres de long, qui a pour thème le jardin du Luxembourg. Un banc public devait lui servir de modèle. Il a rendu visite au conservateur de ce jardin pour lui demander si l'un de ces bancs pouvait lui être prêté. Une heure plus tard, quatre jardiniers apportaient dans l'atelier d'Hélion un banc qu'ils avaient péniblement arraché à la terre du parc municipal.*

Calder *imitant Max Ernst vient d'acheter, une maison en Touraine, près d'Azay-le-Rideau. C'est à Aix-en-Provence qu'il a réalisé les mobiles qui ont été exposés chez Maeght récemment. La municipalité de Philadelphie lui a commandé un « stabile » de douze mètres de haut. Il est destiné à un terre-plein dissimulant les voies ferrées souterraines qui aboutissent à la principale gare de la ville. Les barres de métal qui serviront à la construction du stabile seront livrées par un chantier de construction navale.*

La Monnaie de Paris avait commandé, il y a plusieurs mois, à Alberto **Giacometti,** *une médaille en hommage à Matisse. Le sculpteur s'était rendu à deux reprises à Cimiez pour dessiner les traits du vieux maître. Celui-ci s'imposait l'immobilité et le silence rigoureux qu'il avait l'habitude d'imposer à ses propres modèles. Pendant les séances, sa secrétaire lui faisait la lecture à haute voix. La mort de Matisse a empêché Giacometti de réaliser autant de dessins qu'il l'aurait voulu.*

Au collège technique d'Evreux, la salle des jeux sera bientôt décorée d'une fresque d'Yves **Brayer**. *Celui-ci a décidé de transformer la pièce en une grande volière. Tous les oiseaux de Camargue viendront s'inscrire en blanc sur de grands à-plats jaunes et bleus indiquant des arbres ou des éléments de paysage.*

Le peintre chilien **Matta** *a présenté, en décembre, chez Pierre Matisse à New York, quatre panneaux et un plafond destinés à créer dans une pièce un univers clos. Les toiles exposées en même temps reflétaient une certaine fascination pour les machines cybernétiques. Matta aurait l'intention, dit-on, d'illustrer les nouvelles du célèbre écrivain américain de science-fiction Howard Philipps Lovecraft.*

Pendant ses vacances dans le Midi, Oscar **Dominguez** *a orné les toits de plusieurs villas de silhouettes en fer forgé qui se découpent comme des dessins à gros traits sur le ciel méditerranéen.*

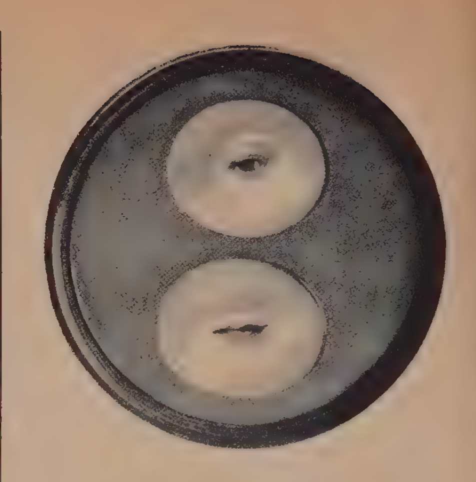
André **Masson,** *venu d'Aix à Paris au moment de son exposition chez Kahnweiler, en a profité pour faire une série d'eaux-fortes chez Lacourrière. Masson avait toujours souhaité pouvoir réaliser des eaux-fortes en n'utilisant qu'une seule plaque. Le chef d'atelier de Lacourrière a résolu le problème. Il plonge la plaque de cuivre dans des bains successifs d'acide très virulent et, entre chacune de ces immersions, une couche de couleur est appliquée. L'opération s'accompagne de bouillonnements et de dégagements de vapeur tels que l'artiste et les praticiens ont dû, plusieurs fois, gagner précipitamment la rue pour échapper à ces manifestations diaboliques.*

Dans sa maison de Meudon, dont le jardin est une véritable jungle, **Fautrier** *depuis six ans s'est consacré à la mise au point d'un procédé de reproductions en couleurs. Il s'est remis à peindre récemment.*

Gérardmer, dans les Vosges, possède depuis peu un lycée « climatique » ultra-moderne. Il est destiné aux écoliers dont la santé nécessite un séjour à la montagne. **Aujame** *achève pour le hall d'entrée « L'accueil », une fresque dont les personnages ont trois mètres de haut. Dans les « salles de jeux tranquilles », il exécutera deux autres fresques sur le thème essor et végétation.*

Carzou *prépare des décors pour Athalie à la Comédie-Française. Il ne veut pas voir présenter la tragédie de Racine dans les traditionnelles architectures gréco-romaines. Il veut tenter de recréer le cadre original de l'aventure biblique en se référant aux descriptions du temple de Salomon contenues dans les livres saints.*

Rouault, Lhote, Picasso, Chagall, Waroquier ainsi qu'une quarantaine d'artistes représentatifs de l'époque, ont été invités à présenter une œuvre ancienne et une œuvre récente au Musée Galliéra, qui fut longtemps un des musées oubliés de Paris. M. André **Chamson**, *conservateur des Musées des Beaux-Arts de la Ville de Paris a de grands projets pour Galliéra. Le bâtiment sera complètement remis à neuf. Des expositions de groupes de tendances très diverses y prendront place.*



Le médaillon ci-dessus constitue le fond d'une boîte en or offerte par Marie de Médicis au cardinal de Richelieu. L'œil et la bouche sont ceux de la reine. Ils sont cachés sous une plaque d'or à deux fenêtres. Cette boîte figurait à la vente Mimara à Amsterdam, le 9 novembre. Nous sommes heureux de placer notre première rubrique des ventes sous le regard bienveillant de cet œil royal.

TABLEAUX ANCIENS

Le 20 octobre, à New York, lors de la vente de la collection K.D. Butterworth, un Pieter de Hooch « Femme allaitant son enfant » (66×54) a atteint 13 600 000 fr. Un portrait d'homme de Frans Hals (66×54) a été payé 9 200 000 fr.

Le 5 novembre, à Paris, à l'Hôtel Drouot, une toile attribuée à Goya représentant une rixe devant un cabaret à Valence (65 × 40) a été payée 2 100 000 fr.

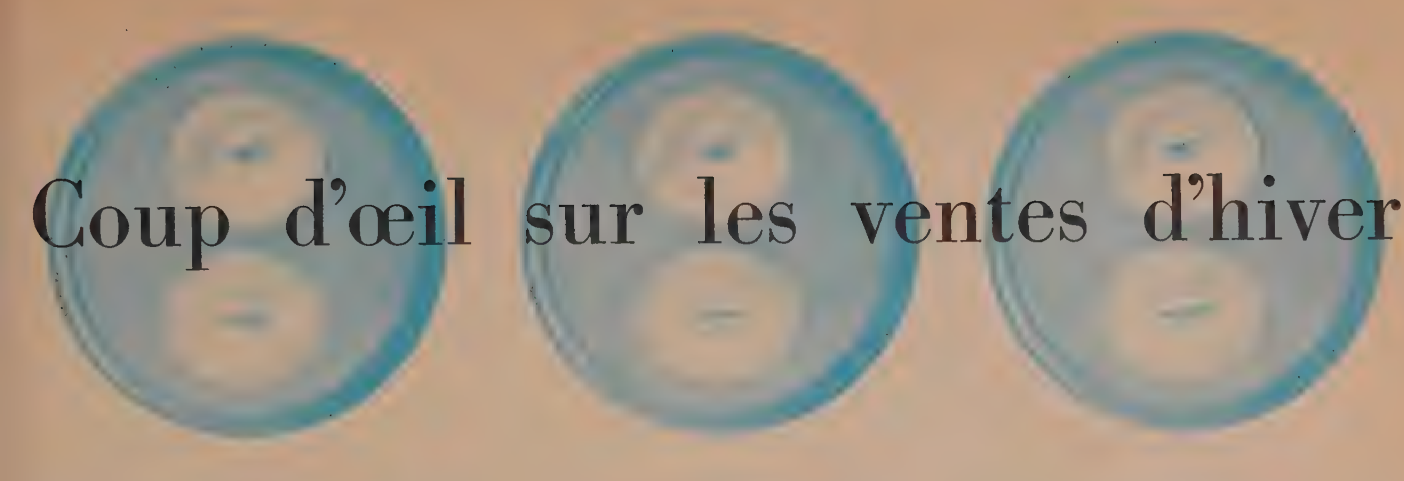
A Londres, chez Sotheby, *le 10 novembre*, un Canaletto « Eglise de la Rédemption » (48×76) a fait 5 500 000 fr.

A Stockholm, *le 10 novembre*, à la Svensk-Franska Konsgalleriet on a donné 230 000 fr. pour un dessin à l'encre de chine de Rembrandt (12,5×12,6).

Le 30 novembre, à la Galerie Charpentier à Paris, un tableau du Maître de Flémalle « La Vierge dans l'abside » (34×26) a été adjugé 3 000 000 de francs. Au cours de la même vente deux pendants de Guardi « Caprices » (36×52) ont été payés le même prix. Un portrait de Véronèse « Général Vénitien » (199×119) a fait 1 800 000 francs. Un Jean Steen « Le vin est moqueur » (87×105) 1 650 000 fr. et un petit panneau de Cranach « Le vieillard agréé » (31 × 23) 1 250 000 francs.

Le 2 décembre, à la même galerie, avait lieu une nouvelle vente pour la dispersion de la gigantesque collection Cassel. Une très séduisante allégorie religieuse de l'école florentine du XVe siècle (42×154) fut payée 1 350 000 fr. « L'homme au gant » tableau de 96×69 attribué à Jean Vermeyen (1500-1559) 1 100 000 fr. Le portrait de Frédéric le Sage par Cranach (panneau de 40×25) 1 500 000 fr.

Toujours à la même galerie et le même jour, au cours de la vente des collections de M. R.M., un très beau portrait de Goya, « Dona Basilia de Solera » debout,



Coup d'œil sur les ventes d'hiver

en robe de taffetas vert sur une jupe blanche, tenant à la main un éventail (110×85), a été payé 8 000 000 de francs. Un portrait par Moretto da Brescia (XVIe siècle) représentant Leonora Averolda, femme de Francesco Malaspina (92×75) a été payé 2 500 000 fr. Un Tintoret « Portrait d'un Patricien de Venise » (98×86) 1 800 000 fr.

Le 7 décembre, au cours de la troisième vente de la collection Adolphe Schloss, à la Galerie Charpentier, un « Portrait d'Homme », de Corneille de Lyon (18×14) a été vendu 3 400 000 fr. Un autre portrait, celui-là par Rembrandt, signé et daté 1643 (21×17) a fait 3 300 000 fr. Un Patinir représentant « La fuite en Egypte » bien caractéristique de ce peintre quant au paysage, mais dont les personnages sont peut-être d'une autre main (52×36) 2 050 000 Fr.

Le même jour, à la même galerie, le séduisant portrait de la danseuse Sallé assise et tenant une boîte d'or à la main, signé de Louis Tocqué et daté de 1755, a atteint 6 000 000 de francs. Le portrait en pied de Marie-Antoinette par J.B.A. Gautier Dagoty, fils et frère des peintres, graveurs et naturalistes du même nom, a été adjugé 2 160 000 fr. La reine est représentée presque de face, vêtue d'une robe bleue à paniers, la main droite posée sur un globe terrestre (160×128).

Renoir : Jeune femme en costume oriental. Vendu 1 620 000 fr. à la Gal. Charpentier.



XIXe ET TABLEAUX MODERNES

Le 13 octobre, chez Sotheby, à Londres, une aquarelle de Turner « Rue d'Edimbourg » a fait 1 150 000 fr. ; une autre « Rivière en Suisse » 1 100 000 fr. Une toile de Constable (15×25) « Coucher de Soleil » 400 000 fr.

Parmi les modernes de cette vente notons le « Jeune garçon à la veste rouge », de Derain (40×30) payé 720 000 fr. ; un dessin rehaussé de Modigliani, 430 000 fr. et le « Petit jour à Antibes », de Signac (20×30) 530 000 fr.

A New York, *le 20 octobre*, au cours de la vente K. D. Butterworth, un Corot « Nymphes et faunes » (95 × 125) a été payé 7 300 000 fr. Un autre Corot « Les danseuses de Castelgandolfo » (38 × 54) 2 900 000 fr. Un Daubigny « Le soir » (45 × 80) a fait 640 000 fr.

Le 22 octobre, chez Christie, des toiles de Fantin-Latour, toujours si appréciées des Anglais, ont fait : « Roses » (48×60) 5 040 000 fr., « Roses Trémières » (62×58) 4 620 000 fr., « Pivoines » 4 200 000 fr.

Le 8 novembre, à Paris, à l'Hôtel Drouot, un Courbet « Paysage de neige » a fait 660 000 fr.

Le 26 novembre, à Stuttgart, au cours de la vente R. N. Ketterer, au Kunstkabinett, le tableau de Boccioni « Les forces d'une Rue » (1911) un des exemples les plus marquants de la production du futurisme italien (100×80) a été payé 3 000 000 de francs. « La modiste » de Gino Severini, toile peinte vers 1911 (64,5×48) a atteint 1 100 000 fr. Une gouache de 1913 de Fernand Léger (64,5×48,5) a été payée 960 000 Fr. « Le portrait d'Herwarth Walden », tableau à l'huile de Kokoschka, daté de 1910 (100×68,5) a fait 4 900 000 fr. Un Braque de 1943 « Vase et crâne » (43×73) a fait 2 100 000 fr.

Notons qu'au cours de la même vente, un paysage de Renoir « Vue de Cagnes » (36×49) a été payé 2 900 000 fr.

Le 27 novembre, à Londres, chez Christie, lors de la vente R. Jeffreys, le portrait de Derain par Matisse, daté de 1904, a fait, on l'a vu, 7 000 000 de fr. « La Tricoteuse » de Soutine (80 × 64) a été payée 4 500 000 francs. Un Picasso « La Sibylle », buste de femme en robe blanche (58 × 34) 4 200 000 francs. Un Bonnard de 1911 « Femme à sa toilette » (62 × 48) 4 200 000 fr. Citons enfin un petit Juan Gris vendu 1 200 000 francs ; il avait été payé 15 livres en 1925.

Le 7 décembre, à Paris, à la Galerie Charpentier, un petit Renoir « Jeune femme en costume oriental » (29×24) a été adjugé 1 620 000 fr. Les grands panneaux décoratifs à la colle de Vuillard faits pour « Bois Lurette », la villa du marchand Bernheim jeune (200×116) ont fait 1 400 000 francs. Une toile de Boudin, datée de 1893 (50×73) « Juan-les-Pins » a fait 1 120 000 Fr. ; tandis que le « Bal Mabille » de Monticelli (119×191) a atteint 990 000 francs. Cette scène de la vie parisienne du second Empire décorait jadis la salle d'un restaurant de la rue de Sèvres fréquenté par l'artiste. Un Monet de 1882 « Falaises à Dieppe » (54×73) 960 000 fr. Un Vlaminck « Ciel orageux », toile bien caractéristique de la seconde manière du peintre (46×54) 750 000 fr. ; enfin la « Femme au chapeau » de Dunoyer de Segonzac (81×64), toile datée de 1924, 680 000 fr.



Corneille de Lyon : Portrait d'homme. Vendu 3 400 000 fr., le 7 décembre à la Gal. Charpentier.

Chez Sotheby *le 12 novembre*, une table à écrire Louis XVI estampillée de Riesener a fait 3 900 000 fr. Un bureau plat d'époque

Louis XV par Denis Genty 2 200 000 fr. et une paire de petites tables Louis XIV en bois doré 2 000 000 de francs.

Le 18 novembre, chez Christie, une commode en noyer du XVIIIe siècle a été payée 204 000 fr. Ce meuble provenant probablement du Nord de la France est de forme galbée, orné de bronzes avec deux tiroirs et dessus de marbre.

MEUBLES ET SIÈGES

A la galerie Charpentier *le 30 novembre*, vente de Mme K. L., une commode en bois de placage Louis XV, estampillée de Cochois, a atteint 900 000 fr. Elle comporte deux tiroirs sans traverse et une marqueterie de branchages fleuris. Une commode transition signée de Quervelle, dont on connaît peu de pièces car il consacra l'essentiel de son activité à l'entretien du mobilier de la couronne, a atteint 800 000 francs. *Le 2 décembre*, à la vente Cassel, (même galerie) une paire de commodes en bois de placage époque Louis XV, à deux tiroirs sans traverse, sur pieds cambrés, marqueterie de branchages fleuris ornée de motifs de rocaille en bronze doré a atteint 2 500 000 fr.; un grand canapé en bois naturel sculpté du début du XVIIIe, reposant sur six pieds cambrés réunis par des croisillons avec une garniture d'ancienne tapisserie au petit point, 520 000 fr. (largeur 2 m 38). Un chiffonnier en bois de placage et laque du XVIIIe, estampillé de Delorme, meuble de forme étroite et légèrement incurvé sur les côtés ouvrant à 16 tiroirs inégaux (hauteur 1 m 85) 830 000 fr.

Le 4 décembre, galerie Charpentier, un fauteuil de bureau en acajou à siège ovale reposant sur quatre pieds à cannelures a atteint 440 000 fr. Ce siège, d'époque Louis XVI d'un travail très particulier, comporte un dossier ajouré orné d'un caducée. Une commode en acajou d'époque Louis XVI, estampillée de Louis Moreau, comportant des ornements en bronze ciselé et doré : encadrements à feuillages, baguette rubanée, asperges, dessus de marbre, a été payée 920 000 fr. Un meuble d'appui d'époque Louis XVI, estampillé de Weisweiler en acajou de forme rectangulaire orné sur la face de cornes d'abondance avec au centre un soleil en bronze ciselé et doré, 900 000 fr. Un bureau de dame à dos d'âne de forme entièrement contournée, reposant sur des pieds cambrés, portant l'estampille de Mathieu Criaerd (époque Louis XV) 1 550 000 fr.

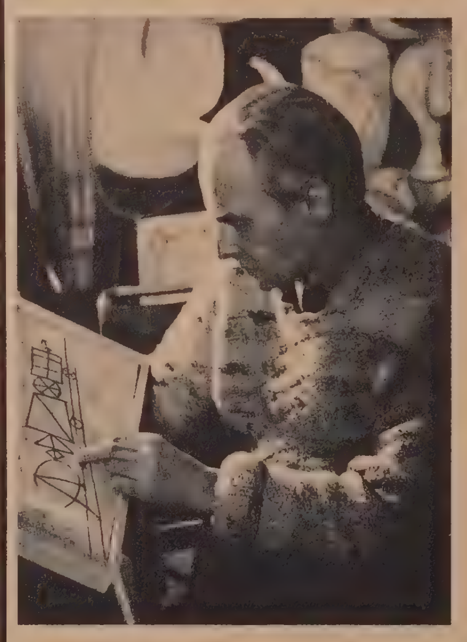
Le 8 décembre, à la Galerie Charpentier, on a vendu 15 500 000 fr. un mobilier de salon, comprenant d'une part, 1 canapé (estampillé Nicolas Heurtaut), 2 fauteuils d'angle, 6 fauteuils à dossier plat, en bois relaqué blanc et d'autre part, 4 fauteuils en bois laqué gris (l'un d'eux estampillé de Nicolas Heurtaut). Cet ensemble Louis XV de la plus extraordinaire qualité aurait été offert par le chapitre de Poitiers à son évêque, Mgr. de Saint-Aulaire. Ces sièges sont à décors de rocailles et fleurettes; ils reposent soit sur des pieds cambrés à nervures, soit sur des pieds à volutes. D'autre part, un autre mobilier important d'époque Louis XVI estampillé de J.-B. Sené et portant la marque du château d'Eu (10 fauteuils et 1 canapé en bois peint gris) 2 700 000 fr.

Paul Klee

par W. Grohmann

Voici le premier ouvrage scientifiquement établi sur l'œuvre de Klee. Il est dû au critique allemand Will Grohmann, qui avait commencé son travail en 1935. Il suit pas à pas, geste à geste, avec acuité et méthode, la vie et l'évolution du peintre.

Homme difficile à connaître, solitaire et discret. Musicien autant que peintre, Klee hésite longtemps entre la musique et la peinture. Il se décide finalement pour cette dernière et étudie à l'Académie des Beaux-Arts de Munich. Entre 1908 et 1910, il a la révélation des œuvres de Cézanne, de Van Gogh et de Matisse. En Allemagne, il se lie avec Kandinsky et Franz Marc, fondateurs du mouvement artistique « Le Cavalier bleu ». En 1914, il se rend à Kairouan en Tunisie, après avoir passé un an à Paris. C'est à partir de ce voyage qu'il devient véritablement peintre : jusque là, il n'avait fait que des dessins et des aquarelles. Il atteint à la notoriété dans les années qui suivent et, en 1921, l'architecte Gropius l'appelle au Bauhaus à Weimar, centre complet d'enseignement et de culture artistiques, à la fois Académie des Beaux-Arts et Ecole des Arts et Métiers, mais d'esprit large et moderne. Klee y enseigne. En 1929, le Bauhaus se transporte à Dessau où, victime du national-socialisme, il doit fermer ses portes en 1933. C'est l'année où Klee, fuyant l'hitlérisme, quitte l'Allemagne et s'installe à Berne. En 1937, dix-sept œuvres du peintre figurent à l'exposition de l'Art dégénéré à Munich, et cent deux de ses œuvres sont confisquées. En 1940, Klee meurt à Muralto-Locarno.



Une des dernières photographies de Paul Klee 1940.

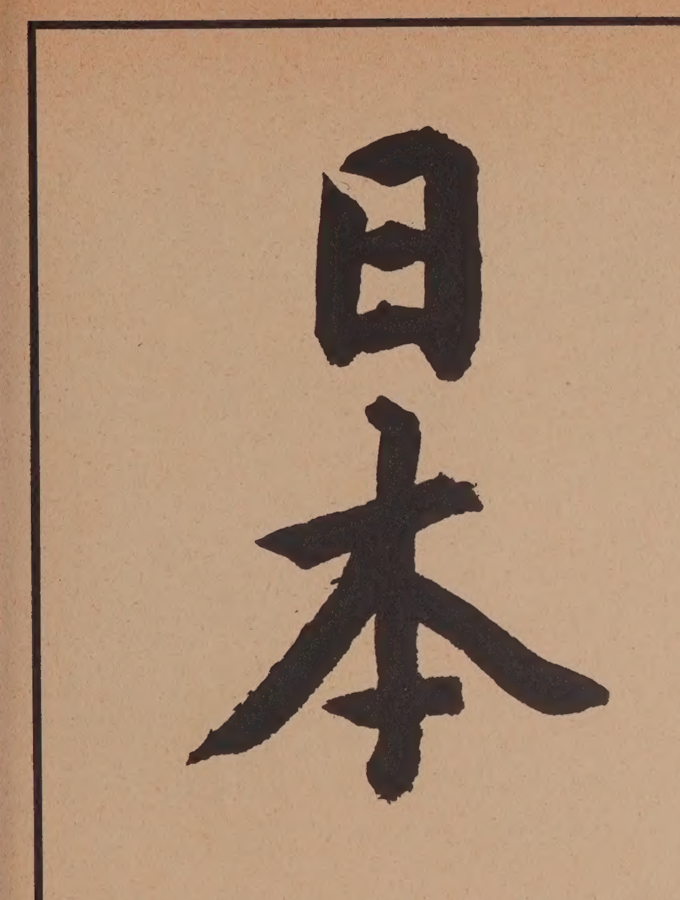
L'œuvre de Klee, inclassable et sans appartenance à aucune école, n'est pas moins difficile à cerner que l'homme. C'est le grand mérite de l'étude de Will Grohmann que de nous faire pénétrer aussi loin que possible, et toujours avec la plus grande lucidité, dans les arcanes de cette œuvre mystérieuse, à l'atmosphère de rêve. Il met à jour tous les chemins secrets suivis par Klee dans son élaboration : les sciences naturelles et l'intuition, la réalité et le rêve, les mathématiques et la musique. Il définit l'attitude subtile et simple à la fois, de Klee en face de la nature et de l'univers. L'artiste, selon Klee, doit se borner « à recueillir les sucs montés des profondeurs et à les transmettre : ni serviteur ni maître, pur intermédiaire ». Il dira encore : « L'intuition ne saurait être remplacée » et cela : « On apprend à connaître quelque chose par la racine, on apprend la préhistoire du visible. Mais ce n'est pas encore là de l'art au palier supérieur. Au palier supérieur commence le mystérieux ».

Will Grohmann étudie avec une grande pénétration toutes les étapes de l'art de Klee. Il nous montre comment, parti du plein air et de l'impressionnisme, après avoir subi l'influence de Van Gogh, il aboutit à l'imagerie cosmique qui est la sienne, à ses paysages rythmiques, à ses tableaux poèmes. Il étudie ses inventions techniques : carrés magiques, fugues, divisionnisme, barres. Il étudie le passage du format exigu de ses œuvres au grand format des tableaux de la fin. Domaine intérieur, domaine intermédiaire, domaine extérieur, rien n'est laissé dans l'ombre. Et l'on arrive, en conclusion, à comprendre comment cette œuvre unique, où se mêlent la poésie, l'humour, la satire et la musique, est née d'une correspondance totale entre le Moi de l'artiste et le Monde.

Le pédagogue et le théoricien sont également présents dans cet ouvrage considérable, avec des extraits des « lettres à la fiancée », du « journal », des entretiens pédagogiques (sur la technique, l'écriture, l'esquisse, le format, la couleur, l'espace, etc...) et la conférence capitale faite à Iéna en 1924.

De très nombreuses reproductions, dont 40 en couleur et 140 dessins inédits, permettent au lecteur d'avoir une idée complète de l'œuvre de Klee, à laquelle un poème en prose d'Henri Michaux, en forme d'avant-propos l'introduit. Une biographie synoptique, de la plus grande utilité, et une étude graphologique complètent ce volume — le premier d'une série qui comportera des ouvrages publiés simultanément en anglais, allemand et français.

Un volume, 448 pages, format 21 × 29, reliure toile noire décorée de deux dessins de Klee, jaquette en couleurs reproduisant deux toiles, 40 planches en couleurs, 100 planches en noir, 140 dessins, 202 reproductions réduites illustrant l'évolution de l'artiste. Prix : 4 950 fr. *Flinker, éd.*



Daumier

par Jean Adhémar

Monographie vivante en même temps que catalogue scientifique, l'ouvrage de M. Jean Adhémar, conservateur du Cabinet des Estampes à la Bibliothèque Nationale, sur Honoré Daumier comble une lacune importante de l'histoire de l'art français.

C'est la première fois, en effet, qu'est établie une chronologie de l'œuvre de Daumier et l'auteur a dû, pour cela, recourir à une méthode d'investigation tout à fait originale. Daumier, en effet, avait jusqu'ici découragé les historiens d'art : il n'existe aucun document écrit de lui ou sur lui, aucune de ses toiles n'est datée et de nombreux faux encombrent son œuvre. Jean Adhémar a eu l'idée d'établir une correspondance entre les peintures et les dessins et lithos, datés, eux, par leur publication dans les journaux. Celles-ci ne reflètent-elles pas normalement les préoccupations de ceux-là ? Il s'est également basé sur les légendes des lithos pour éclairer le caractère de Daumier et, en appliquant la formule de la sagesse populaire « Dis-moi qui tu hantes », il a eu recours aux propos de nombreux amis de l'artiste : peintres, sculpteurs ou écrivains.

L'accent avait jusqu'ici été mis sur l'œuvre lithographique de Daumier, sur son génie satirique. Jean Adhémar insiste sur le Daumier peintre, qui sait utiliser à merveille les ressources du clair-obscur, annonçant en cela Degas et Lautrec, et qui sait aussi être un éclatant coloriste. De nombreuses reproductions en couleurs de peintures peu connues enrichissent l'exposé de l'auteur.

L'ouvrage comporte deux parties : une partie critique et une partie scientifique. Dans la première, l'auteur étudie les étapes de la vie de Daumier depuis ses années de formation (1808-1829) jusqu'à celles où, après la révolution de 1848, le peintre s'affirmera. Il dégage ensuite ce qui constitue l'art de Daumier et le montre sous ses aspects les plus divers en insistant toujours sur le réalisme de l'artiste et son universalité.

Tout au long de ces pages, Jean Adhémar insiste sur les rapports étroits qui existèrent entre Daumier et la littérature de son temps. Les Goncourt, Baudelaire, Balzac surtout, furent ses amis et l'influence de Daumier sur Flaubert, Huysmans ou Alphonse Daudet est indéniable.

Quelques textes de grands contemporains (Baudelaire, Jules et Edmond de Goncourt, Théodore de Banville, Van Gogh) ouvrent la seconde partie de l'ouvrage. Un tableau chronologique, le catalogue des peintures figurant à l'exposition Daumier de 1878 qui, organisée du vivant de l'artiste, sert de référence de base à toute nomenclature de ses œuvres, enfin des notices analytiques très complètes sur les œuvres essentielles de Daumier, complètent ce volume, qui constitue un instrument de travail extrêmement utile. *Tisné, éd.*

Un volume, 147 pages, format 29 × 23, 38 reproductions en couleurs, 144 reproductions en noir, reliure pleine toile avec hors-texte couleurs. Prix : 4 800 fr.

Cézanne

par Maurice Raynal

Maurice Raynal est mort la semaine où ce livre fut mis en vente. Un des plus brillants défenseurs du cubisme, il avait au cours de ses dernières années donné plusieurs études à Skira, en particulier celles qui figurent dans l'Histoire de la Peinture Moderne en trois volumes. Son Cézanne est publié dans la collection « Le goût de notre temps » formée par des ouvrages de petit format destinés au grand public. Dans le cadre qui lui était imparti, Raynal, grâce à sa grande connaissance et à sa compréhension du sujet, a su donner une étude biographique et critique qui ne néglige aucun des aspects essentiels du peintre d'Aix. Tout en restant très vivant, le livre parvient à exposer les méditations, les craintes et les luttes du chercheur obstiné à qui se réfèrent aujourd'hui tant d'artistes.

On a souvent reproché à Skira en Europe et en Amérique de donner un caractère systématiquement séduisant à la reproduction en couleurs par l'utilisation d'encres brillantes notamment. Dans ce volume l'éditeur a, pour la première fois, recours aux encres mates et fait un effort particulier pour respecter les valeurs des tableaux. Il sera intéressant de suivre ses efforts en ce sens. Une réussite dans ce domaine ne donnerait que plus de prix à des collections qui, à ce jour, demeurent sans rivales dans l'édition internationale. *Skira, éd.*

Un volume, 140 pages, format 16 × 18, 62 reproductions en couleur, relié sous jaquette. Prix : 1 800 fr.


141
1309
160
163
1284
285
917
ARLUS
Décorateur de la lumière
FABRICANT PREMIÈRE MARQUE DE FRANCE
NOUS VOUS INVITONS A NOTRE MAGASIN DE VENTE OU VOUS TROUVEREZ
A DES PRIX DE FABRIQUE TOUTES NOS CRÉATIONS MODERNES ET DE STYLE
lustres, lampadaires, appliques, consoles, guéridons, appareils fluorescents
7, AVENUE DE CLICHY - PARIS-XVII A 30 MÈTRES DE LA PLACE CLICHY LAB. 53-70 LIGNES GROUPÉES
POUR LA PROVINCE ET L'UNION FRANÇAISE, DEMANDEZ NOTRE CATALOGUE N° 25
UTILISEZ NOTRE SERVICE DÉCORATION - VENTE - CORRESPONDANCE QUI VOUS
INDIQUERA LES APPAREILS QUI CONVIENNENT POUR RÉALISER UN ÉCLAIRAGE HARMONIEUX
TOUTE NOTRE PRODUCTION EST VENDUE DIRECTEMENT PAR NOS SOINS
SANS INTERMÉDIAIRE NI REVENDEUR - LIVRAISON PARFAITE SOUS EMBALLAGE ENTIÈREMENT GARANTI
USINE : 17, RUE SAINT-MAUR - PARIS-XI — MARQUE ET MODÈLES DÉPOSÉS
ÈRE NOUVELLE
MEUBLES NOUVEAUX
m. flachet
DÉCORATEUR
6, B^d MALESHERBES
PARIS



TROMPE L'OEIL

Cette toile est l'œuvre d'un peintre célèbre. Lequel ? Les six lecteurs qui auront les premiers trouvé la solution de l'énigme (le tampon de la poste faisant foi) recevront un abonnement gratuit d'un an.

Nous vous proposerons souvent des énigmes comme celles-ci. Si vous avez des idées pour ce jeu, écrivez-nous ; celles qui seront retenues seront récompensées. Dans tous les domaines, d'ailleurs, nous avons besoin de vos suggestions : une revue vivante ne se conçoit pas sans un dialogue avec ses lecteurs.

Ecrivez-nous

Nos auteurs, nos amis



Daniel-Henry Kahnweiler est né à Mannheim en 1884. Il a ouvert sa galerie à Paris en 1907.
Avant la guerre de 1914 il publia les premiers ouvrages illustrés par Picasso. Depuis lors, il est l'ami, le marchand, l'éditeur et l'historien des grands peintres modernes. A lire : son admirable ouvrage sur Juan Gris (Gallimard).

Cyril Connolly, un des plus brillants essayistes anglais contemporains, a fondé et dirigé « Horizon » qui fut pendant dix ans la meilleure revue littéraire de langue anglaise. Aujourd'hui, il donne au Sunday Times des articles où il traite avec une égale érudition de poésie, de gastronomie, d'art, de vins et de voyages. A lire : « Le Tombeau de Palinure ».

James Lord est un jeune écrivain américain. Il a eu, il y a deux ans, l'idée de former à New York le « Cézanne Memorial Committee » grâce auquel l'atelier du peintre d'Aix a pu être sauvegardé et transformé en Musée.
A lire : son premier roman, qui paraîtra simultanément à Londres et à Paris au printemps (Plon).



Douglas Cooper a organisé, il y a deux ans, la grande exposition cubiste de la Biennale de Venise. Historien d'art et critique, il connaît comme personne la grande peinture des XIXe et XXe siècles. Sa collection de tableaux modernes est célèbre. Nous la montrerons bientôt à nos lecteurs. A lire : ses textes, pour le volume consacré aux aquarelles de van Gogh (Holbein).





Sabine Weiss est née en Suisse entre les deux guerres. Elle travaille à Paris depuis 1946. Mariée à un peintre américain, elle aime photographier les artistes. Ses photos ont été exposées à l'Art Institute de Chicago, et à la Bibliothèque Nationale. A voir : ses envois à l'exposition « La Famille de l'Homme » qui ouvre ce mois-ci à New York et qui viendra en Europe prochainement.



Charles Terrasse, après l'Ecole des Chartes, est entré au Musée du Louvre. Puis il a été au Maroc et en Egypte et est devenu, en 1937, conservateur du Musée de Fontainebleau. Spécialiste de la Renaissance, il connaît bien la peinture moderne que Bonnard, son oncle, lui a appris à aimer. A lire : son monumental François Ier, dont le tome 3 est en préparation (Grasset).